Împotriva interpretării

Susan Sontag

EDITURA UNIVERS



O notă și cîteva mulțumiri

Articolele și recenziile adunate în acestă carte reprezintă o mare parte a criticii pe care am scris-o între 1962 și 1965, o perioadă clar definită a vieții mele. La începutul anului 1962 am terminat primul meu roman, *The Benefactor* (*Binefăcătorul*). La sfîrșitul anului 1965 l-am început pe cel de-al doilea. Energia și anxietatea care s-au infiltrat în critica mea au avut un început și un sfîrșit. Această perioadă de căutări, reflecții și descoperiri părea deja departe în momentul apariției ediției americane a volumului *Împotriva interpretării*, și cu atît mai mult acum, un an mai tîrziu, cînd cartea este pe cale de a fi reeditată într-o pe *paperback*.

Deși în aceste eseuri vorbesc mult despre opere de artă particulare și, implicit, despre misiunea criticului, sînt conștientă de faptul că puține lucruri din cele adunate în această carte pot fi considerate drept critică propriu-zisă. Lăsînd deoparte unele articole ocazionale, cele mai multe ar putea fi numite probabil metacritică – dacă nu este un termen prea pretențios. Am scris, cu parțialitate pătimașă, despre probleme care mi-au fost sugerate de opere de artă, mai ales contemporane, aparținînd unor diferite genuri: am dorit să expun și să clarific premisele teoretice care stau în spatele judecăților și gusturilor specifice. Deși nu am intenționat să elaborez o „poziție" în legătură cu artele sau cu modernitatea, un anumit fel de poziție generală pare să se fi conturat și să se fi exprimat într-un mod tot mai imperios, indiferent de opera despre care scriam.

Nu mai sînt de acord, acum, cu unele lucruri pe care le-am scris; nu este vorba, însă, despre acel dezacord care îngăduie schimbări sau revizuiri parțiale. Deși cred că am supraestimat

sau subestimat meritul unora dintre operele pe care le-am discutat, dezacordul despre care vorbeam se datorează doar în mică măsură unei schimbări a judecăților particulare. În orice caz, indiferent de valoarea acestor eseuri, ele nu sînt doar niște studii de caz ale propriei mele sensibilități, în evoluția ei; trebuie să ținem seama nu atît de evaluările specifice, cît de interesul problemelor aduse în discuție. În ultimă instanță, nu mă interesează să acord calificative operelor de artă (de aceea am evitat, în general, să scriu despre lucruri pe care nu le admir). Scriu ca o entuziastă, ca o partizană și – așa cum cred acum – cu o anumită naivitate. Nu am fost conștientă de imensul impact pe care actul de a scrie despre activități noi sau puțin cunoscute din domeniul artistic îl poate avea în era comunicării instananee. Nu am știut – a trebuit totuși să învăț, pe propria-mi piele – cît de repede poate deveni un eseu voluminos din *Partisan Review* un subiect de actualitate în *Time*. În pofida tonului meu exhortativ, nu am încercat să călăuzesc pe nimeni altcineva în afară de mine însămi spre țara Făgăduinței.

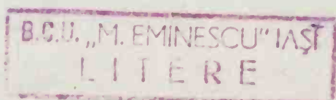
În ceea ce mă privește, aceste eseuri și-au atins ținta. Acum privesc lumea altfel, cu un ochi mai proaspăt; concepția mea despre misiunea pe care o am ca romancier s-a schimbat radical. Aș putea să descriu acest proces astfel: înainte să scriu eseurile, nu credeam în multe dintre ideile pe care le-am expus în ele; atunci cînd le-am scris, am crezut ceea ce am scris; astfel, am ajuns să-mi pierd din nou încrederea în unele dintre aceste idei – însă dintr-o nouă perspectivă, o perspectivă care înglobează și se nutrește din ceea ce este adevărat în argumentarea acestor eseuri. A scrie critică s-a dovedit a fi în același timp un act de eliberare și de exprimare de sine intelectuală. Am impresia nu atît de a fi rezolvat un anumit număr de probleme fascinante și tulburătoare, cît de a le fi epuizat, în ceea ce mă privește. Nu încape însă nici o îndoială că acestă impresie este iluzorie. Problemele rămîn; mai rămîn, de asemenea, multe lucruri de spus în legătură cu ele, de către alți oameni curioși și preocupați, și poate că această colecție de reflecții recente asupra artei va avea o oarecare relevanță în acest sens.

„*Saint Genet*, de Sartre", „Moartea tragediei", „Nathalie Sarraute și romanul", „Mergînd la teatru etc.", „Note despre «*camp*»", „Marat/Sade/Artaud" și „Despre stil" au fost publicate inițial în *Partisan Review*; „Simone Weil", „*Carnetele* lui Camus", „*Vîrsta matură*, de Michel Leiris", „Antropologul ca erou" și „Ionesco" au apărut în *The New York Review of Books*; „Critica literară a lui Georg Lukács" și „Reflecții despre *Vicarul*", în *Book Week*; „Împotriva interpretării", în *Evergreen Review*; „Pietate fără conținut", „Artistul ca suferind exemplar" și „*Happening*-urile – o artă a juxtapunerii radicale", în *The Second Coming*; „*A-și trăi viața*, de Godard", în *Moviegoer*; „O singură cultură și noua sensibilitate" (într-o formă prescurtată), în *Mademoiselle*; „*Creaturi înflăcărate*, de Jack Smith", în *The Nation*; „Stilul spiritual în filmele lui Robert Bresson", în *The Seventh Art*; „O însemnare despre romane și filme" și „Psihanaliza și cartea lui Norman O. Brown *Viața împotriva morții*", în *The Supplement* (*Columbia Spectator*); „Imaginația dezastrului", în *Commentary*. (Unele articole au apărut cu titluri diferite.) Le sînt recunoscătoare editorilor acestor reviste pentru că mi-au acordat permisiunea de a le republica.

Este o plăcere pentru mine faptul că am ocazia să le mulțumesc lui William Phillips, pentru generoasele sale încurajări, deși adesea nu a fost de acord cu ceea ce spuneam, lui Annette Michelson, care mi-a împărtășit erudiția și gustul ei în numeroase conversații de-a lungul ultimilor șapte ani, și lui Richard Howard, care m-a ajutat foarte mult, citind majoritatea eseurilor și atrăgîndu-mi atenția asupra anumitor erori de informare și de retorică.

În sfîrșit, doresc să-mi exprim gratitudinea față de Fundația Rockefeller, pentru bursa pe care mi-a acordat-o anul trecut, care m-a eliberat, pentru prima oară, de obligația de a scrie cu normă; în această perioadă am scris, printre altele, unele dintre eseurile adunate în această carte.

S. S.
1966



-ul „Sfîntul Genet de Sartre", „Moartea tragediei", „Nathalie Sarraute și romanul", „Mergînd la teatru etc.", „Note despre Vicarul", „Marat/Sade/Artaud" și „Teatru și film" au fost publicate inițial în Partisan Review; „Simone Weil", „Carnetele lui Camus", „Vîrsta bărbăției de Michel Leiris", „Antropologul ca erou" și „Godard" au apărut în The New York Review of Books; „Critica literară a lui Georg Lukács" și „Resnais: despre Muriel", în Book Week; „Împotriva interpretării", în Evergreen Review; „Pietate fără conținut", „Artistul ca suferind exemplar" și „Happening-urile – o artă a juxtapunerii radicale", în The Second Coming; „Vivre sa vie de Godard", în Moviegoer; „O singură cultură și noua sensibilitate" (într-o formă prescurtată), în Mademoiselle; „Creaturi în flăcări, de Jack Smith", în The Nation; „Stilul spiritual în filmele lui Robert Bresson", în The Seventh Art; „O însemnare despre romane și filme" și „Psihanaliza și cartea lui Norman O. Brown Viață împotriva morții", în The Supplement (Columbia Spectator); „Imaginația dezastrului", în Commentary. (Unele articole au apărut cu titluri diferite.) Le sînt recunoscătoare editorilor acestor reviste pentru că mi-au acordat permisiunea de a le republica.

Este o plăcere pentru mine faptul că am ocazia să le mulțumesc lui William Phillips, pentru generoasele sale încurajări, deși adesea nu a fost de acord cu ceea ce spuneam; lui Annette Michelson, care mi-a împărtășit erudiția și gustul ei în numeroase conversații de-a lungul ultimilor șapte ani, și lui Richard Howard, care m-a ajutat foarte mult, cînd majoritatea eseurilor s-au aflat în atenția sa, asupra acelor chestiuni de informare și de retorică.

În sfîrșit, doresc să-mi exprim gratitudinea față de Fundația Rockefeller, pentru bursa pe care mi-a acordat-o anul trecut, care m-a eliberat, pentru prima oară, de obligația de a preda, și mi-a permis, în această perioadă, să scriu, printre altele, unele dintre eseurile adunate în această carte.

S. S.

1966

Împotriva interpretării

Conținutul e mai întotdeauna foarte puțin, o întrezărire ca o fulgerare. Conținutul e foarte mic, cu adevărat minuscul.

Willem De Kooning, într-un interviu

Numai oamenii lipsiți de profunzime nu judecă după aparențe. Misterul lumii este vizibilul, nu invizibilul.

Oscar Wilde, într-o scrisoare

I

Cea mai timpurie trăire, experiență, a artei trebuie să fi fost aceea încantatorie, magică; arta era un instrument al ritualului. (Vezi picturile din peșterile din Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega etc.) Cea mai timpurie teorie a artei, cea a filosofilor greci, considera arta drept mimesis, imitare a realității.

Acesta este punctul în care s-a ridicat problema specifică a valorii artei. Căci teoria mimetică, prin înseși termenii ei, provoacă arta, cerându-i să se justifice.

Platon, care a propus această teorie, pare s-o fi făcut pentru a decreta că valoarea artei e îndoielnică. Întrucât el considera obiectele materiale obișnuite ca fiind ele însele obiecte mimetice, imitații ale formelor sau structurilor transcendente, chiar și cea mai desăvârșită pictură reprezentând un pat nu ar fi decât o „imitație a unei imitații". Din punctul de vedere al lui Platon, arta nu este nici utilă în mod deosebit (nu poți dormi într-o pictură reprezentând un pat), nici, în sensul strict al cuvântului, adevărată. Iar argumentele aduse de Aristotel în apărarea artei nu contestă punctul de vedere al lui Platon, potrivit căruia arta este un trompe l'oeil elaborat, și deci o minciună. Însă ele contestă ideea lui Platon potrivit căreia arta e lipsită de utilitate. Minciună sau nu, arta are o anumită valoare, în opinia lui Aristotel, pentru că este o formă de terapie. Arta este utilă, în fond, spune Aristotel, utilă din punct de vedere medical, prin faptul că stârnește și purifică emoțiile primejdioase.

La Platon și Aristotel, teoria mimetică a artei merge mână în mână cu presupunerea că arta e întotdeauna figurativă. Însă susținătorii teoriei mimetice nu trebuie să-și închidă ochii la

Împotriva interpretării

Conţinutul este întrezărirea unui lucru, o întîlnire asemenea unui fulger. Conţinutul e minuscul, cu adevărat minuscul.

Willem De Kooning, într-un interviu

Numai oamenii lipsiţi de profunzime nu judecă după aparenţe. Misterul lumii este vizibilul, nu invizibilul.

Oscar Wilde, într-o scrisoare

Cea mai timpurie trăire, *experienţă*, a artei trebuie să fi fost aceea incantatorie, magică; arta era un instrument al ritualului. (Vezi picturile din peşterile din Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega etc.) Cea mai timpurie *teorie* a artei, cea a filosofilor greci, considera arta drept mimesis, imitare a realităţii.

Acesta este punctul în care s-a ridicat problema specifică a valorii artei. Căci teoria mimetică, prin înşişi termenii ei, provoacă arta, cerîndu-i să se justifice.

Platon, care a propus această teorie, pare s-o fi făcut pentru a decreta că valoarea artei e îndoielnică. Întrucît el considera obiectele materiale obişnuite ca fiind ele însele obiecte mimetice, imitaţii ale formelor sau structurilor transcendente, chiar şi cea mai desăvîrşită pictură reprezentînd un pat nu ar fi decît o „imitaţie a unei imitaţii". Din punctul de vedere al lui Platon, arta nu este nici utilă în mod deosebit (nu poţi dormi într-o pictură reprezentînd un pat), nici, în sensul strict al cuvîntului, adevărată. Iar argumentele aduse de Aristotel în apărarea artei nu contestă punctul de vedere al lui Platon, potrivit căruia arta este un *trompe l'œil* elaborat, şi deci o minciună. Însă ele contestă ideea lui Platon potrivit căreia arta e lipsită de utilitate. Minciună sau nu, arta are o anumită valoare, în opinia lui Aristotel, pentru că este o formă de terapie. Arta este utilă, în fond, susţine Aristotel, utilă din punct de vedere medical, prin faptul că stîrneşte şi purifică emoţiile primejdioase.

La Platon şi Aristotel, teoria mimetică a artei merge mînă în mînă cu presupunerea că arta e întotdeauna figurativă. Însă susţinătorii teoriei mimetice nu trebuie să-şi închidă ochii în

fața artei decorative și abstracte. Concepția eronată potrivit căreia arta înseamnă în mod necesar „realism“ poate fi modificată sau eliminată fără a ne situa în afara problemelor pe care le definește teoria mimetică.

Adevărul este că toate formele conștiinței și reflecției occidentale asupra artei s-au menținut în limitele trasate de teoria greacă a artei ca mimesis sau reprezentare. Tocmai prin această teorie arta ca atare – mai presus și dincolo de operele de artă particulare – devine problematică, are nevoie de a fi apărată. Și apărarea artei dă naștere viziunii ciudate potrivit căreia ceva pe care ne-am învățat să-l numim „formă“ este separat de ceva pe care am învățat să-i numim „conținut“, precum și concepției, bine intenționate, care consideră conținutul drept esențial, iar forma accesorie.

Chiar și în timpurile moderne, cînd cei mai mulți artiști și critici au respins teoria artei ca reprezentare a unei realități exterioare, în favoarea teoriei artei ca exprimare subiectivă, principalul element al teoriei mimetice persistă încă. Și atunci cînd concepem opera de artă după modelul unei imagini (arta ca imagine a realității), și atunci cînd o concepem după modelul unei declarații (arta ca declarație a artistului), conținutul ocupă primul plan. Conținutul poate să se fi schimbat. El poate fi acum în mai mică măsură figurativ, realist într-un mod mai puțin lucid. Dar se presupune în continuare că o operă de artă *este* conținutul ei. Sau că, așa cum se spune în mod obișnuit astăzi, o operă de artă spune prin definiție ceva. („Ceea ce spune X este că...“, „Ceea ce încearcă X să spună este că...“, „Ceea ce a spus X este că...“ etc., etc.)

2

Nici unul dintre noi nu-și mai poate recăpăta vreodată acea inocență de dinaintea oricărei teorii, cînd arta nu cunoștea nevoia de a se justifica pe sine însăși, cînd nimeni nu întreba o operă de artă ce *spune*, pentru că se știa (sau se credea că se știe) ce *face* ea. De acum și pînă la sfîrșitul conștiinței, nu ne

putem elibera de sarcina de a apăra arta. Mai putem contesta doar unul sau altul dintre mijloacele de apărare. Şi de fapt avem obligaţia să respingem orice mijloc de a apăra şi justifica arta care devine mult prea obtuz sau oneros sau lipsit de sensibilitate faţă de necesităţile şi practica epocii contemporane.

Aşa se întîmplă, astăzi, cu însăşi ideea de conţinut. Orice ar fi putut să fie ea în trecut, ideea de conţinut este astăzi mai ales un obstacol, un prilej de plictiseală, un filistinism mai mult sau mai puţin subtil.

Deşi actualele evoluţii din multe domenii ale artei par să ne îndepărteze de ideea că o operă de artă este în primul rînd conţinutul ei, ideea aceasta mai exercită încă o adevărată hegemonie. Cred că aceasta se întîmplă pentru că acum ideea respectivă se perpetuează sub forma unui anumit mod de a aborda operele de artă adînc înrădăcinat în cei mai mulţi dintre cei care iau în serios vreo formă de artă. Lucrul pe care îl implică sublinierea apăsată a ideii de conţinut este proiectul peren, niciodată epuizat, al *interpretării*. Şi, invers, obişnuinţa de a aborda operele de artă pentru a le *interpreta* este cea care susţine himera conţinutului unei opere de artă.

3

Nu mă refer, desigur, la interpretare în sensul ei cel mai larg, sensul în care Nietzsche spune (pe bună dreptate) că „nu există fapte, ci doar interpretări". Prin interpretare înţeleg aici un act mental conştient care ilustrează un anumit cod, anumite „reguli" de interpretare.

În cazul artei, interpretarea înseamnă scoaterea unui set de elemente (X, Y, Z şi aşa mai departe) din întregul operei. Sarcina interpretării este, practic, una de traducere. Interpretul spune: Uite, nu vezi că X este de fapt – sau înseamnă de fapt – A? Că Y e de fapt B? Că Z e de fapt C?

Ce situaţie a putut determina acest proiect ciudat de a transforma un text? Istoria ne oferă date pentru un răspuns. Interpretarea apare pentru prima oară în cultura antichităţii clasice

tîrzii, cînd puterea și credibilitatea mitului fuseseră înfrînte de viziunea „realistă" asupra lumii, introdusă de dezvoltarea științei. O dată ce fusese pusă întrebarea care bîntuie conștiința post-mitică – aceea asupra bunei-cuviințe a simbolurilor religioase – textele antice n-au mai putut fi acceptate în forma lor inițială. Atunci s-a recurs la ajutorul interpretării pentru a reconcilia textele antice cu cerințele „moderne". Astfel, stoicii, pentru a le pune în acord cu propriile lor concepții potrivit cărora zeii trebuie să fie morali, au eliminat din poemele epice ale lui Homer, ca fiind alegorii, trăsăturile brutale și grosolane ale lui Zeus și ale clanului său violent. Ceea ce desemna de fapt Homer prin adulterul lui Zeus cu Leto, explicau ei, era uniunea dintre putere și înțelepciune. Tot astfel, Philon din Alexandria interpreta narațiunile literal istorice din Biblia ebraică drept paradigme spirituale. Istoria exodului din Egipt, rătăcirea prin pustie timp de patruzeci de ani și intrarea în Țara Făgăduinței, spunea Philon, erau în realitate alegorii ale emancipării, tribulațiilor și supremei mîntuiri ale spiritului individual. Astfel, interpretarea presupune o discrepanță între semnificația limpede a textului și cerințele unor cititori (ulteriori). Ea încearcă să rezolve această discrepanță. Există situații în care, dintr-un motiv sau altul, un text a devenit inacceptabil; dar el nu poate fi respins. Interpretarea este o strategie radicală pentru a păstra un text vechi, considerat prea prețios pentru a fi repudiat, prin renovarea lui. Fără a șterge sau rescrie textul, interpretul îl alterează. Însă el nu poate admite acest fapt. Pretinde că îl face doar inteligibil, dezvăluindu-i adevăratul sens. Oricît de mult alterează interpreții textul (un alt exemplu cunoscut îl constituie interpretările „spirituale" rabinice și creștine ale Cîntării Cîntărilor, un text explicit erotic), ei trebuie să pretindă că citesc un sens deja existent.

Însă, în epoca noastră, interpretarea este și mai complexă. Căci zelul contemporan pentru proiectul interpretării este determinat adesea nu de pietatea față de textul incomod (care ar putea ascunde o agresiune), ci de o agresivitate fățișă, de un dispreț neascuns față de aparențe. Vechiul stil de interpretare era insistent, dar respectuos; el ridica o altă semnificație peste cea

literală. Stilul modern de interpretare excavează, și, pe măsură ce excavează, distruge; sapă „în spatele" textului, pentru a găsi un subtext care este cel adevărat. Cele mai respectate și influente doctrine moderne, cele ale lui Marx și Freud, echivalează de fapt cu niște sisteme hermeneutice elaborate, teorii agresive și lipsite de pietate ale interpretării. Toate fenomenele observabile sînt puse între paranteze, în formularea lui Freud, ca un *conținut manifest*. Acest conținut manifest trebuie explorat și dat la o parte pentru a se găsi adevărata semnificație – *conținutul latent* – de dedesubt. Pentru Marx, evenimentele sociale, cum ar fi revoluțiile și războaiele; pentru Freud evenimentele vieților individuale (cum ar fi simptomele nevrotice și actele ratate), precum și textele (cum ar fi visul sau opera de artă) – toate sînt considerate ca prilejuri de interpretare. Potrivit lui Marx și Freud, aceste evenimente doar *par* inteligibile. De fapt, ele nu au nici o semnificație în absența interpretării. A înțelege înseamnă a interpreta. Și a interpreta înseamnă a reformula fenomenul, de fapt a găsi un echivalent al accestuia.

Astfel, interpretarea nu este (cum presupun cei mai mulți) o valoare absolută, un gest mental situat într-un domeniu atemporal al aptitudinilor. Interpretarea trebuie ea însăși evaluată, în cadrul unei viziuni istorice a conștiinței umane. În anumite contexte culturale, interpretarea este un act eliberator. E un mijloc de a revizui, de a reexamina valorile, de a evada din trecutul mort. În alte contexte culturale, ea este reacționară, impertinentă, lașă, sufocantă.

4

Vremurile noastre sînt o astfel de epocă în care proiectul de interpretare este în mare măsură reacționar, sufocant. Asemenea gazelor din țevile de eșapament ale automobilelor și din coșurile marii industrii care poluează atmosfera urbană, efuziunile interpretărilor contemporane ale artei ne otrăvesc sensibilitățile. Într-o cultură a cărei dilemă ajunsă deja clasică o constituie hipertrofia intelectului în dauna energiei și a aptitudinilor

senzoriale, interpretarea este răzbunarea intelectului asupra artei.

Mai mult chiar. Este răzbunarea intelectului asupra lumii. A interpreta înseamnă a sărăci, a goli lumea, pentru a crea o lume de umbre, a „semnificațiilor". Înseamnă a transforma lumea în lumea *aceasta*. („Lumea aceasta" ! Ca și cum ar mai exista o alta.)

Lumea, lumea noastră, este și așa destul de golită, de sărăcită. Să lăsăm la o parte orice duplicate ale ei, pînă vom putea trăi din nou, printr-o experiență mai puțin mediată, ceea ce avem.

5

În cele mai moderne ipostaze, interpretarea înseamnă refuzul filistin de a lăsa în pace opera de artă. Arta adevărată are capacitatea de a ne enerva. Reducînd opera de artă la conținutul ei și apoi interpretîndu-l pe *acesta*, o îmblînzim. Interpretarea face ca arta să devină docilă, obedientă.

Acest filistinism al interpretării e mai răspîndit în literatură decît în orice altă artă. De decenii întregi, criticii literari au înțeles că misiunea lor este să traducă elementele poemului sau ale piesei de teatru sau ale romanului sau ale povestirii în altceva. Uneori un scriitor ajunge să fie atît de stînjenit în fața forței nude a artei sale încît va introduce în opera însăși – fie și cu oarecare sfială, cu o nuanță a bunului-gust al ironiei – interpretarea limpede și explicită. Thomas Mann e un exemplu de asemenea autor mult prea cooperant. În cazul unor autori mai încăpățînați, criticul abia așteaptă să facă el însuși această operație.

Opera lui Kafka, de exemplu, a fost supusă unui adevărat viol în masă de către nu mai puțin de trei armate de interpreți. Cei care-l citesc pe Kafka drept o alegorie socială văd studii de caz ale frustrărilor și absurdității nebunești ale birocrației moderne și ale manifestării ei ultime în statul totalitarist. Cei care-l citesc pe Kafka drept o alegorie psihanalitică văd dezvăluiri

disperate ale spaimei în fața tatălui, anxietăți de castrare, sentimentul propriei neputințe, starea sa de sclav al propriilor vise. Cei care-l citesc pe Kafka drept o alegorie religioasă arată cum K. din *Castelul* încearcă să obțină accesul în ceruri, cum Josef K. din *Procesul* este judecat de tainica și inexorabila dreptate a lui Dumnezeu... O altă operă care i-a atras pe interpreți ca pe niște lipitori este cea a lui Samuel Beckett. Dramele delicate ale conștiinței retractile pe care le-a scris Beckett – reduse la datele esențiale, scoase din context, reprezentate adesea ca o imobilitate fizică – sînt citite ca o expresie a alienării omului de semnificație sau de Dumnezeu ori ca o alegorie a patologiei psihice.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... am putea continua citînd un autor după altul; este nesfîrșită lista celor care sînt acoperiți de o crustă groasă de interpretări. Însă ar trebui remarcat faptul că interpretarea nu e doar un compliment pe care mediocritatea i-l face geniului. Este, de fapt, modul modern de a înțelege ceva, și se aplică operelor indiferent de calitate. Astfel, în însemnările lui Elia Kazan pe marginea montării dramei *Un tramvai numit dorință*, devine limpede că, pentru a regiza piesa, el a trebuit să descopere faptul că Stanley Kowalski reprezintă barbarismul senzual și vindicativ care năpădește cultura noastră, pe cînd Blanche Du Bois este civilizația occidentală, poezia, găteala delicată, lumina difuză, sentimentele rafinate și așa mai departe, deși cam uzate, ce-i drept. Melodrama psihologică atît de pregnantă pe care a scris-o Tennessee Williams a devenit astfel inteligibilă: era vorba *despre* ceva anume, despre declinul civilizației occidentale. S-ar părea că nici nu o mai putem vedea ca pe o piesă despre o brută prezentabilă, numită Stanley Kowalski, și o frumusețe ofilită și afectată, pe nume Blanche Du Bois.

6

Nu mai are importanță dacă artiștii intenționează sau nu ca operele lor să fie interpretate. Poate că Tennessee Williams crede că în piesă este vorba despre ceea ce crede Kazan că ar

fi. S-a putea ca şi Cocteau să fi dorit să existe în *Sîngele poetului*[1] şi în *Orfeu* semnificaţiile complexe care le-au fost atribuite acestor filme, în termenii simbolismului freudian şi ai criticii sociale. Însă este sigur că meritul acestor opere stă în altceva decît în „semnificaţiile" lor. De fapt, tocmai în măsura în care piesele lui Williams şi filmele lui Cocteau sugerează asemenea semnificaţii pretenţioase ele sînt nereuşite, false, căznite, pierd din puterea de convingere.

Din interviuri, s-ar părea că Resnais şi Robbe-Grillet au conceput în mod deliberat filmul lor *Anul trecut la Marienbad* pentru a îngădui o multiplicitate de interpretări deopotrivă de plauzibile. Dar ar trebui să rezistăm tentaţiei de a interpreta *Marienbad*. Ceea ce e important în *Marienbad* este imediatul pur, netraductibil, senzual al unora din imaginile sale şi rezolvarea riguroasă, chiar dacă îngustă, a unor probleme ale formei cinematografice.

La rîndul lui, Ingmar Bergman s-ar fi putut să fi conceput în mod intenţionat tancul străbătînd în noapte strada din *Tăcerea* ca pe un simbol falic. Dar dacă a făcut-o, a fost un gînd inept. („Niciodată să n-ai încredere în povestitor, să ai încredere în povestire", a spus Lawrence.) Privit ca obiect brut, ca echivalent senzorial imediat al întîmplărilor parcă blindate, misterioase, abrupte care se desfăşoară în interiorul hotelului, secvenţa cu tancul este momentul cel mai impresionant al filmului. Cei care caută o interpretare freudiană a tancului nu fac decît să îşi exprime lipsa de reacţie faţă de ceea ce se petrece pe ecran.

Întotdeauna interpretările de acest gen indică o insatisfacţie (conştientă sau inconştientă) faţă de operă, o dorinţă de a o înlocui cu altceva.

Interpretarea, bazată pe teoria foarte dubioasă potrivit căreia o operă de artă este compusă din unităţi de conţinut, violează arta. Ea face ca arta să devină un articol de folosinţă, gata de a fi clasat într-o schemă mentală a categoriilor.

---

[1] Traducerea titlurilor filmelor preia titlul sub care au fost difuzate în România; titlurile filmelor nedifuzate la noi au fost traduse literal (n. red.).

7

Desigur, interpretarea nu are întotdeauna întîietate. De fapt, o mare parte din arta contemporană poate fi înțeleasă ca fiind motivată de o fugă din fața interpretării. Pentru a evita interpretarea, arta poate deveni parodie. Sau poate deveni abstractă. Sau poate deveni („doar") decorativă. Sau poate deveni non-artă.

Fuga de interpretare pare mai ales o caracteristică a picturii moderne. Pictura abstractă reprezintă încercarea de a nu mai avea, în înțelesul obișnuit, nici un conținut; întrucît nu mai există conținut, nu mai poate exista nici interpretare. *Pop art* are în vedere, cu mijloace opuse, același rezultat: folosind un conținut atît de strident, atît de „ceea ce este", ea sfîrșește prin a deveni neinterpretabilă.

O mare parte din poezia modernă, de asemenea, începînd de la marile experimente ale poeziei franceze (inclusiv curentul numit în mod înșelător simbolism), care introduc în poeme tăcerea și reinstituie magia cuvîntului, a evitat acapararea brutală a interpretării. Cea mai recentă revoluție a gustului poetic contemporan – revoluția care l-a detronat pe Eliot și l-a ridicat pe Pound – reprezintă o îndepărtare de ideea de conținut în poezie, în sensul vechi al cuvîntului, și o respingere a evoluției care a făcut ca poezia modernă să fie vulnerabilă în fața zelului interpreților.

Vorbesc, bineînțeles, mai ales de situația din America. Interpretarea a luat-o razna aici în acele domenii ale artei care au o avangardă vlăguită sau neglijabilă: literatura de ficțiune și drama. Cei mai mulți dintre romancierii și dramaturgii americani sînt fie ziariști, fie sociologi și psihologi de salon. Ei scriu echivalentul literar al muzicii programatice. Și atît de rudimentară, de neinspirată și de stagnantă a ajuns înțelegerea funcțiilor formei în ficțiune și dramă, încît chiar și atunci cînd conținutul nu este simplă informație, știre, el este totuși foarte vizibil, la îndemînă, expus. În măsura în care romanele și piesele (în America), spre deosebire de poezie, de pictură și de muzică, nu mai reflectă nici un fel de preocupare față de schimbările formale, aceste arte rămîn expuse agresiunii interpretării.

Însă avangardismul programatic – care a însemnat mai ales experimentare formală în detrimentul conţinutului – nu este singurul mijloc de apărare împotriva degradării artei de către interpretare. Cel puţin aşa sper. Căci aceasta ar însemna să condamnăm arta la o fugă permanentă din faţa primejdiilor. (Lucrul acesta perpetuează şi el tocmai distincţia dintre formă şi conţinut, care este, la urma urmei, o iluzie.) În mod ideal, evitarea interpreţilor este posibilă şi pe alte căi, prin crearea unor opere de artă a căror suprafaţă să fie atît de unificată şi de curată, al căror avînt să fie atît de rapid, a căror adresă să fie atît de directă, încît opera să poată fi... exact ceea ce este. Este aceasta cu putinţă acum? Cred că aşa se şi întîmplă în ceea ce priveşte filmele. De aceea cinematograful este în momentul de faţă cea mai vie, cea mai captivantă, cea mai importantă dintre toate formele artei. Poate că unul din modurile de a măsura cît de vie este o anumită formă a artei este latitudinea de eroare pe care o îngăduie, continuînd în acelaşi timp să fie artă de calitate. De exemplu, cîteva dintre filmele lui Bergman – deşi sînt înghesuite în ele mesaje neconvingătoare despre spiritul modern, invitînd astfel interpretările – triumfă totuşi asupra intenţiilor pretenţioase ale regizorului lor. În *Lumină de iarnă* şi în *Tăcerea*, frumuseţea şi sofisticarea vizuală a imaginilor răstoarnă sub ochii noştri pseudointelectualitatea sălcie a povestirii şi a unora dintre dialoguri. (Cel mai remarcabil exemplu al acestui gen de discrepanţă îl vedem în opera lui D. W. Griffith.) În filmele bune există întotdeauna o putere de convingere directă care ne eliberează cu totul de impulsul de a ne apuca să interpretăm. Multe filme vechi ale Hollywoodului, cum au fost cele ale lui Cukor, Walsh, Hawks şi ale unor nenumăraţi alţi regizori, au această calitate eliberatoare, antisimbolică, la fel ca şi operele cele mai bune ale noilor regizori europeni, cum ar fi *Trageţi în pianist* şi *Jules et Jim*, de Truffaut, *Cu sufletul la gură* şi *A-şi trăi viaţa*, de Godard, *L'Avventura* (*Aventura*), de Antonioni, şi *Logodnicii*, de Olmi.

Faptul că filmele nu au fost copleşite de interpreţi se datorează în parte pur şi simplu noutăţii cinematografiei ca artă. Se datorează, de asemenea, şi accidentului fericit că filmele au

fost multă vreme doar filme; cu alte cuvinte, erau înțelese ca parte a culturii de masă, opusă culturii înalte, și au fost astfel lăsate în pace de majoritatea oamenilor cu cap. Apoi, de asemenea, există întotdeauna în cinema și altceva de care să te agăți, în afara conținutului, pentru cei care doresc să analizeze. Căci cinematograful, spre deosebire de roman, are un vocabular al formelor – o tehnologie explicită, complexă și care poate fi discutată a mișcărilor camerei, a tăieturilor și a compunerii cadrelor din care este alcătuit un film.

8

De ce gen de critică, de ce fel de comentariu al artei avem nevoie astăzi? Căci eu nu spun că operele de artă sînt inefabile, că ele nu pot fi descrise sau parafrazate. Ele pot constitui obiectul unor asemenea operații. Problema este cum anume. Cum ar arăta o critică de acest gen care să slujească opera de artă, și nu să-i ia locul?

Este nevoie în primul rînd de o mai mare atenție față de formă în artă. Dacă un accent excesiv pus pe *conținut* dă naștere unei aroganțe a interpretării, o descriere mai extinsă și mai amănunțită a formei ar conduce la tăcere. Este nevoie de un vocabular – un vocabular descriptiv, mai degrabă decît prescriptiv – pentru forme.* Cea mai bună critică, nu prea des întîlnită, este aceea care dizolvă considerațiile asupra conținutului în cele asupra formei. În ceea ce privește filmul, drama și pictura, respectiv, mă pot gîndi la eseul lui Erwin Panofsky „Style and

* Una dintre dificultăți pornește de la faptul că ideea noastră despre formă este spațială (metaforele grecești ale formei derivă toate din noțiunile de spațiu). De aceea avem un vocabular al formelor mai disponibil pentru artele spațiale decît pentru cele temporale. Excepția în artele temporale este, firește, drama; aceasta poate datorită faptului că drama este o formă narativă (adică temporală) care se extinde vizual și pictural, pe o scenă... Ce nu avem încă este o poetică a romanului, o noțiune clară a formelor narațiunii. Poate critica de film va fi prilejul unei revoluții în această direcție, întrucît filmele sînt în primul rînd o formă vizuală, dar și o subdiviziune a literaturii.

Medium in the Motion Pictures („Stilul şi mediul în filmele de cinema"), la eseul lui Northrop Frye „A Conspectus of Dramatic Genres" („O schiţă a genurilor dramatice"), la eseul lui Pierre Francastel „Distrugerea spaţiului plastic". Cartea lui Roland Barthes *Despre Racine* şi cele două eseuri ale sale despre Robbe-Grillet sînt exemple de analiză formală a operei unui singur autor. (Cele mai bune eseuri din *Mimesis*, de Erich Auerbach, cum ar fi „Cicatricea lui Ulise", sînt şi ele exemplare pentru acest gen de critică.) Un exemplu de analiză formală deopotrivă a genului şi a autorului este eseul lui Walter Benjamin „Povestitorul. Reflecţii asupra operelor lui Nikolai Leskov".

La fel de valoroase ar fi actele critice care ar oferi o descriere cu adevărat adecvată, precisă şi iubitoare a aparenţei sub care se înfăţişează o operă de artă. Aceasta pare să fie încă şi mai greu de realizat decît o analiză formală. Unele texte de critică de film ale lui Manny Farber, eseul lui Dorothy Van Ghent „The Dickens World: a View from Todgers" („Lumea lui Dickens: o vedere dinspre Todgers"), eseul lui Randall Jarrell despre Walt Whitman sînt printre rarele exemple ale unui astfel de demers. Acestea sînt eseuri care dezvăluie suprafaţa senzuală a artei fără a o păta.

9

Transparenţa este cea mai înaltă, cea mai eliberatoare valoare în arta – şi critica – de astăzi. Transparenţa înseamnă a simţi luminozitatea obiectului în sine, a obiectelor ca atare. Aceasta constituie măreţia filmelor lui Bresson şi Ozu şi a *Regulii jocului*, de Renoir, de exemplu.

Cîndva (pentru Dante, să spunem), a concepe opere de artă în aşa fel încît să poată fi percepute pe mai multe niveluri trebuie să fi fost o iniţiativă revoluţionară şi creatoare. Acum nu mai este aşa. O asemenea concepţie întăreşte principiul redundanţei, care constituie cea mai importantă problemă a vieţii moderne.

Cîndva (într-o vreme în care arta era săracă), a interpreta oprele de artă trebuie să fi fost o inițiativă revoluționară și creatoare. Acum nu mai este așa. Lucrul de care cu siguranță nu avem nevoie acum este o asimilare și mai profundă a Artei în Gîndire, sau (și mai rău) a Artei în Cultură.

Interpretarea consideră de la sine înțeleasă experiența senzorială a operei de artă și pornește de la această premisă. Acum, lucrul acesta nu mai poate fi considerat de la sine înțeles. Să ne gîndim la multiplicarea infinită a operelor de artă, de care poate dispune fiecare dintre noi și care se adaugă la gusturile și mirosurile și viziunile conflictuale ale mediului urban, care ne bombardează simțurile. Cultura noastră se bazează pe exces, pe supraproducție; rezultatul este o pierdere constantă a acuității experienței noastre senzoriale. Toate condițiile vieții moderne – plenitudinea ei materială, intensa aglomerare – converg spre a ne toci facultățile senzoriale. Iar misiunea criticului trebuie apreciată în lumina condițiilor propriilor noastre simțuri și capacități (mai degrabă decît în lumina acelora ale unei alte epoci).

Important acum este să ne recîștigăm simțurile. Trebuie să învățăm să vedem mai mult, să auzim mai mult, să simțim mai mult.

Sarcina noastră nu este să găsim maximum de conținut într-o operă de artă, și cu atît mai puțin să stoarcem mai mult conținut din opera care există deja. Sarcina noastră este să reducem conținutul astfel încît să vedem lucrul însuși.

Scopul oricărui comentariu despre artă ar trebui să fie acum acela de a face oprele de artă – și prin analogie, propria noastră experiență – mai reale pentru noi, iar nu mai puțin reale. Funcția criticii ar trebui să fie aceea de a ne arăta *cum este ceea ce este* și chiar *că este ceea ce este*, mai degrabă decît să ne arate *ce înseamnă.*

10

În locul unei hermeneutici avem nevoie de o erotică a artei.

[1964]

Despre stil

Ar fi greu de găsit astăzi un critic literar de prestigiu căruia să-i convină să fie surprins apărînd *ca principiu* vechea antiteză între stil şi conţinut. Asupra acestei probleme s-a ajuns la un consens pios. Oricine se grăbeşte să recunoască acum că stilul şi conţinutul sînt indisolubile, că stilul individual al fiecărui scriitor important constituie un aspect organic al operei sale, care nu va fi niciodată doar un element „decorativ".

În practica actului critic, însă, vechea antiteză continuă să se menţină, aproape necontestată. Cei mai mulţi dintre criticii care refuză, în treacăt, ideea potrivit căreia stilul este un accesoriu al conţinutului rămîn la această dualitate ori de cîte ori se apleacă asupra unei opere literare anume. În fond, nu e uşor să te desprinzi de o distincţie care, practic, asigură coerenţa structurii discursului critic şi care contribuie la perpetuarea anumitor ţeluri intelectuale şi a unor interese tenace care rămîn, în ceea ce le priveşte, necontestate şi la care nu se va renunţa cu uşurinţă în lipsa unei alternative bine articulate.

De fapt, este extrem de greu să se vorbească despre stilul unui anumit roman sau poem, oricare ar fi el, ca despre un „stil", fără a se implica, intenţionat sau nu, faptul că stilul este doar decorativ, accesoriu. Chiar şi prin simpla folosire a acestei noţiuni ne simţim aproape obligaţi să invocăm, fie şi doar implicit, o antiteză între stil şi o altă noţiune. Se pare că mulţi critici nu-şi dau seama de aceasta. Ei se cred în suficientă măsură apăraţi prin respingerea, la nivel teoretic, a separării vulgare a stilului de conţinut, chiar dacă judecăţile lor continuă în

permanență să întărească exact ceea ce, din punct de vedere teoretic, ei sînt atît de dornici să nege.

***

Unul din modurile în care vechea dualitate continuă să se manifeste în practica actului critic, în judecățile concrete, îl reprezintă frecvența cazurilor în care opere de artă, chiar demne de admirație, sînt apărate și considerate ca fiind de bună calitate, chiar dacă se admite faptul că ceea este pe nedrept numit stilul lor este neșlefuit sau neglijent. Altă modalitate de manifestare a acestei dualități o reprezintă frecvența cazurilor în care un stil foarte complex este privit cu o ambivalență abia ascunsă. Scriitorii contemporani și alți artiști care folosesc un stil intricat, ermetic, pretențios – „frumos“ chiar – se bucură de laude generoase. Și totuși, e limpede că un asemenea stil este resimțit adesea drept o formă a nesincerității, dovadă a intervenției artistului asupra materialului său, care ar trebui să fie lăsat să se manifeste în stare pură.

Whitman, în prefața ediției din 1855 a *Firelor de iarbă*, își exprimă dezaprobarea față de „stil“, care, în majoritatea domeniilor artistice, este, începînd din secolul trecut, doar un truc obișnuit pentru a deschide calea unui nou vocabular stilistic. „Poetul cel mai mare are mai puțin un stil pregnant și este mai degrabă o cale de a se exprima pe sine însuși“, susține acest mare și foarte manierist poet. „El îi spune artei sale, eu nu voi merge pe ocolite, nu voi avea în scrisul meu vreo eleganță sau vreun efect sau vreo originalitate care să se așeze în drum, între mine și restul oamenilor, asemenea unei cortine. Nu vreau să mai existe nimic în acest drum, nici chiar cele mai strălucitoare cortine. Ceea ce spun spun întocmai cum este.“

Desigur, așa cum știe sau pretinde că știe oricine, nu există un stil neutru, absolut transparent. Sartre a arătat, în excelenta sa cronică la *Străinul*, că mult lăudatul „stil alb“ al romanului lui Camus – impersonal, expozitiv, lucid, plat, – este însuși vehiculul prin care se transmite imaginea lui Meursault despre lume (o lume alcătuită din momente absurde, fortuite). Ceea ce

Roland Barthes numeşte „gradul zero al scriiturii" reprezintă, tocmai prin faptul că este antimetaforic şi dezumanizat, un stil de scriitură la fel de selectiv şi artificial ca oricare altul. Cu toate acestea, ideea unei arte lipsite de stil, transparente, constituie una dintre fantasmele cele mai tenace ale culturii moderne. Artiştii şi criticii se prefac a crede că artificiul nu mai poate fi eliminat din artă, aşa cum nu este posibil ca o persoană să-şi piardă propria personalitate. Totuşi, aspiraţia aceasta persistă – un dezacord permanent faţă de arta modernă, cu ameţitoarea ei velocitate a schimbărilor stilistice.

***

A vorbi despre stil reprezintă un mod de a vorbi despre totalitatea unei opere de artă. Ca toate discursurile despre totalităţi, o discuţie despre stil trebuie să pornească de la metafore. Iar metaforele ne duc pe o cale greşită.

Să luăm, de exemplu, metafora foarte materială a lui Whitman. Asemuind stilul cu o cortină, el a făcut, desigur, o confuzie între stil şi decor, şi de aceea ar putea fi repede condamnat de majoritatea criticilor. A concepe stilul ca o povară decorativă a materiei operei de artă sugerează faptul că această cortină ar putea fi ridicată, dezvăluindu-se astfel materia; ori, pentru a deplasa puţin această metaforă, că o asemenea cortină poate deveni transparentă. Însă aceasta nu este singura implicaţie eronată a unei asemenea metafore. Metafora sugerează, de asemenea, că stilul este o problemă care se pune în termeni de mai mult sau mai puţin (adică de cantitate), de condensare sau de rarefiere (adică de densitate.) Şi, deşi astfel e mai puţin evident, o asemenea idee este la fel de neadevărată ca şi aceea potrivit căreia un artist dispune de opţiunea genuină de a avea sau nu un stil. Stilul nu este cantitativ, tot astfel cum nu este supraadăugat. O convenţie stilistică mai complexă – să spunem aceea care ar consta în îndepărtarea tot mai mare a prozei de dicţia şi candenţa vorbirii obişnuite – nu implică faptul că opera ar avea „mai mult" stil.

De fapt, practic orice metaforă a stilului plasează materia înăuntru și stilul în afară. Mai potrivit ar fi să răsturnăm metafora. Materia, subiectul, este în afară; stilul este înăuntru. Așa cum scrie Cocteau: „Stilul decorativ nu a existat niciodată. Stilul este sufletul și, din nefericire pentru noi, sufletul capătă forma trupului." Chiar dacă ar trebui să definim stilul drept modalitatea aparenței noastre, aceasta nu implică în nici un caz o opoziție între stilul pe care și-l asumă cineva și ființa „adevărată" a acestuia. În fapt, o asemenea disjuncție este extrem de rară. Aproape întotdeauna, modul în care apărem este modul nostru de a fi. Masca este chipul.

Ar trebui, totuși, să precizez că ceea ce am spus despre metaforele acestea primejdioase nu exclude folosirea unor metafore limitate și concrete pentru a descrie impactul unui anumit stil. Cred că putem descrie fără nici o primejdie un stil în terminologia brută care desemnează senzațiile fizice, drept „sonor" sau „pregnant" sau „insipid" sau, asemenea unui argument, drept „inconsistent".

***

Antipatia față de „stil" este întotdeauna o antipatie față de un anumit stil. Nu există opere de artă lipsite de stil, ci doar opere de artă aparținînd unor tradiții și convenții stilistice diferite, mai mult sau mai puțin complexe.

Aceasta înseamnă că noțiunea de stil, considerată generic, are o semnificație istorică specifică. Nu numai că stilurile aparțin unui anumit timp și loc și că percepția noastră asupra stilului unei anumite opere de artă e întotdeauna încărcată de conștiința istoricității operei, de conștiința locului pe care îl ocupă ea într-o cronologie. Mai mult: vizibilitatea stilurilor este ea însăși un produs al conștiinței istorice. Dacă n-ar exista abateri sau experimentări pornind de la normele artistice anterioare care ne sînt cunoscute, n-am putea recunoaște niciodată profilul unui stil nou. Și, mai mult: însăși noțiunea de „stil" trebuie abordată din punct de vedere istoric. Conștiința stilului ca element problematic și care poate fi izolat al unei opere de

artă s-a născut în publicul artei doar în anumite momente istorice – ca o faţadă în spatele căreia sînt dezbătute alte aspecte, în ultimă instanţă etice şi politice. Ideea potrivit căreia o operă de artă „are un stil" constituie una din soluţiile care s-au ivit, intermitent, începînd cu Renaşterea, în faţa crizelor care ameninţau vechile idei de adevăr, de rectitudine morală şi de naturaleţe.

***

Dar să presupunem că toate acestea sînt adevăruri recunoscute. Că orice reprezentare se întrupează într-un anumit stil (uşor de spus). Că nu există deci, vorbind în sens strict, ceva care s-ar putea numi realism, decît ca o convenţie stilistică specială (ceea ce este ceva mai greu de spus). Cu toate acestea, există stiluri şi stiluri. Oricine este familiarizat cu mişcările artistice. Să luăm două exemple: pictura manieristă de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea şi curentul *Art Nouveau* în pictură, arhitectură, mobilier şi obiecte casnice – care au „un stil" într-o măsură mai pronunţată. Artişti cum ar fi Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, cum ar fi Gaudí, Guimard, Beardsley şi Tiffany cultivă stilul în mod ostentativ. Ei par să fie preocupaţi de probleme stilistice şi chiar să pună accentul mai puţin pe ceea ce spun decît pe maniera de a spune.

Pentru a aborda arta de acest tip, care pare să impună distincţia a cărei abandonare o cerusem, este nevoie de un termen cum ar fi „stilizare" sau de un echivalent al lui. „Stilizarea" este tocmai ceea ce e prezent într-o operă de artă atunci cînd un artist face distincţia deloc inevitabilă între materie şi manieră, între temă şi formă. Atunci cînd aceasta se întîmplă, cînd stilul şi subiectul sînt astfel deosebite, adică făcute să se opună unul altuia, se poate vorbi în mod legitim despre faptul că subiectele sînt tratate (sau maltratate) într-un anumit stil. Mai frecventă este tratarea eronată creatoare (*creative mistreatment*). Căci atunci cînd materialul artistic este conceput ca „subiect material" („*subject-matter*"), el este susceptibil de a fi repede

epuizat. Şi, cum se consideră că subiectele au avansat mult în ceea ce priveşte acest proces de epuizare, ele devin disponibile pentru noi şi noi stilizări.

Să comparăm de exemplu anumite filme mute ale lui Sternberg (*Salvation Hunters – Echipa de salvare*, *Underworld – Nopţile din Chicago*, *The Docks of New York – Docurile din New York*) cu cele şase filme americane pe care le-a turnat în anii 1930 cu Marlene Dietrich. Cele mai bune dintre filmele timpurii ale lui Sternberg au trăsături stilistice pronunţate, o suprafaţă estetică foarte sofisticată. Dar nu simţim în povestea marinarului şi a prostituatei din *Docurile din New York* ceea ce simţim urmărind aventurile personajului interpretat de Marlene Dietrich în *Blonde Venus* (*Viciul blond*) sau în *The Scarlet Empress* (*Împărăteasa roşie*), şi anume faptul că e vorba de un exerciţiu de stil. Ceea ce inspiră aceste filme mai tîrzii ale lui Sternberg este o atitudine ironică faţă de subiectul material (iubirea romantică, *femme fatale*), o judecată asupra subiectului material, care ar fi interesant doar în măsura în care este transformat prin exagerare, într-un cuvînt, stilizat... Pictura cubistă sau sculptura lui Giacometti nu ar putea fi un exemplu de „stilizare", înţeleasă ca un proces diferit de „stilul" operei de artă; oricît de exagerate sînt distorsiunile figurii şi siluetei umane, acestea nu au rolul de a face ca figura sau chipul să fie *interesante*. Dimpotrivă, picturile lui Crivelli sau Georges de La Tour reprezintă exemple pentru ceea ce vreau să spun.

„Stilizarea" într-o operă de artă, fiind deosebită de stilul acesteia, reprezintă o ambivalenţă (afecţiune contrazisă de dispreţ, obsesie contrazisă de ironie) faţă de subiectul material. Această ambivalenţă este produsă prin menţinerea unei anumite distanţe faţă de subiect, răzbătînd prin stratul superficial, retoric, care este stilizarea. Însă rezultatul este, cel mai adesea, fie acela că opera de artă e excesiv de limitată şi repetitivă, fie acela că diferitele ei părţi par nelegate între ele, disociate. (Un exemplu bun pentru acest ultim caz este relaţia dintre strălucitorul deznodămînt vizual al filmului lui Orson Welles *Doamna din Shanghai* şi restul filmului.) Fără îndoială, într-o cultură aservită utilităţii (mai ales utilităţii morale) a artei,

împovărată de o nevoie inutilă de a separa arta solemnă de artele de divertisment, excentricitățile artei stilizate oferă o satisfacție validă și valoroasă. Am descris aceste satisfacții într-un alt eseu, sub numele de gust „camp". Însă este evident că arta stilizată, în mod concret o artă a excesului, lipsită de armonie, nu poate fi niciodată o artă de cel mai înalt nivel.

***

Ceea ce obsedează orice folosire contemporană a noțiunii de stil este opoziția prezumtivă dintre formă și conținut. Cum ar putea fi exorcizat sentimentul că „stilul", care funcționează asemenea noțiunii de formă, subminează conținutul? Un lucru pare sigur. Nici un fel de afirmare a relației organice dintre stil și conținut nu va fi cu adevărat convingătoare – sau nu-i poate orienta pe criticii care postulează o asemenea relație spre o reformulare a discursului lor specific – atîta vreme cît noțiunea de conținut nu este așezată la locul ei.

Cei mai mulți critici vor cădea de acord că o operă de artă nu „conține" o anumită doză de conținut (sau de funcție – precum în cazul arhitecturii) înfrumusețată de „stil". Dar puțini sînt cei care mai dau atenție consecințelor pozitive ale faptului asupra căruia au căzut de acord. Ce înseamnă „conținut"? Sau mai exact, ce a mai rămas din noțiunea de conținut atunci cînd am depășit antiteza dintre stil (sau formă) și conținut? O parte a răspunsului constă în faptul că, pentru o operă de artă, a avea „conținut" reprezintă, în sine, o convenție stilistică de o natură aparte. Marea misiune care-i revine teoriei critice este să examineze în detaliu funcția *formală* a subiectului material.

***

Pînă cînd această funcție nu va fi recunoscută și explorată cum se cuvine, criticii vor continua în mod inevitabil să trateze operele de artă drept „declarații". (Firește, într-o mai mică măsură în cazul acelor arte care sînt abstracte sau care au evoluat spre abstract, cum ar fi muzica, pictura și dansul. În

aceste arte, criticii nu au rezolvat problema; ea le-a fost sustrasă.) Bineînțeles, o operă de artă *poate* fi considerată drept o declarație, adică drept răspuns la o întrebare. La nivelul cel mai elementar, portretul ducelui de Wellington pictat de Goya poate fi analizat ca un răspuns la întrebarea „cum arăta Wellington?". *Anna Karenina* poate fi privită ca o investigare a problemei dragostei, mariajului și adulterului. Deși problematica adecvării reprezentării artistice la viață a fost în bună măsură abandonată, de exemplu în pictură, o asemenea adecvare continuă să constituie un criteriu de apreciere important în majoritatea analizelor critice ale romanelor, pieselor de teatru și filmelor serioase. În teoria critică, această noțiune este destul de veche. Cel puțin de la Diderot încoace, principala tradiție critică în toate artele, care apelează la criterii aparent atît de diferite cum ar fi verosimilitatea și rectitudinea morală, tratează de fapt opera de artă drept *o declarație exprimată sub forma unei opere de artă.*

Nu este cu totul irelevant să tratezi în acest fel operele de artă. Dar aceasta înseamnă, evident, să te folosești de artă, în scopuri cum ar fi cercetarea istoriei ideilor, diagnosticarea culturii contemporane sau crearea solidarității sociale. Un asemenea tratament are prea puțin de-a face cu ceea ce se petrece atunci cînd o persoană înzestrată cu un anumit antrenament și sensibilitate estetică examinează în mod adecvat o operă de artă. O operă de artă întîlnită ca operă de artă este o experiență, nu o declarație sau răspunsul la o întrebare. Arta nu e numai despre ceva; este ceva. O operă de artă este un obiect aflat *în* lume, nu doar un text sau un comentariu *despre* lume.

Nu vreau să spun că o operă de artă creează o lume pe de-a-ntregul autoreferențială. Firește, operele de artă (cu excepția, importantă, a muzicii) se referă la lumea adevărată – la cunoașterea noastră, la experiența noastră, la valorile noastre. Ele oferă informații și evaluări. Dar trăsătura lor distinctivă este aceea că ele dau naștere nu unei cunoașteri conceptuale (care este trăsătura distinctivă a cunoașterii discursive sau științifice – de exemplu filosofia, sociologia, psihologia, istoria) ci unui lucru asemenea unei tulburări (*excitation*), unui fenomen de angajare, unei judecăți într-o stare de sclavie, de captivitate. Ceea

ce înseamnă că, de fapt, cunoaşterea pe care o dobîndim prin artă este o experienţă a formei sau a stilului de a cunoaşte ceva, mai degrabă decît o cunoaştere a ceva (cum ar fi un fapt sau o judecată morală) în sine.

Aceasta explică preeminenţa valorii *expresivităţii* în operele de artă, precum şi modul în care valoarea expresivităţii – adică a stilului – capătă pe bună dreptate precedenţă asupra conţinutului (atunci cînd, în mod fals, conţinutul este izolat de stil). Satisfacţia pe care ne-o oferă *Paradisul pierdut* nu constă în opiniile despre Dumnezeu şi om, ci în tipurile superioare de energie, vitalitate şi expresivitate care sînt întrupate în poem.

De aici decurge, de asemenea, dependenţa specifică a unei opere de artă, oricît de expresivă ar fi, de cooperarea persoanei care trăieşte experienţa ei, căci poţi vedea ceea ce „se spune" şi să rămîi neemoţionat, fie din opacitate, fie din neatenţie. Arta este seducţie, nu viol. O operă de artă propune un tip de experienţă menit să manifeste calitatea imperiozităţii. Însă arta nu poate seduce fără complicitatea subiectului care îi trăieşte experienţa.

***

Inevitabil, criticii care privesc operele de artă ca declaraţii vor manifesta prudenţă faţă de „stilul" acestora, chiar dacă, în vorbe, aduc omagii „imaginaţiei". Oricum, tot ceea ce înseamnă în realitate imaginaţie pentru ei este redarea suprasensibilă a „realităţii". Ei continuă să se concentreze asupra acestei „realităţi" captive în opera de artă, mai degrabă decît asupra măsurii în care o operă de artă angajează mintea într-o anumită transformare.

Dar dacă metafora operei de artă ca declaraţie îşi pierde autoritatea, ar trebui să se risipească şi ambivalenţa faţă de „stil"; căci această ambivalenţă oglindeşte presupusa tensiune între declaraţie şi maniera în care este făcută această declaraţie.

***

Pînă la urmă, totuşi, atitudinile faţă de stil nu pot fi reformate doar apelînd la modul „specific“ (opus celui utilitarist) de a privi operele de artă. Ambivalenţa faţă de stil nu provine dintr-o simplă eroare – ar fi în acest caz destul de uşor de dezrădăcinat – ci dintr-o pasiune, pasiunea nutrită de o întreagă cultură. Pasiunea aceasta constă în a proteja şi a apăra valori concepute în mod tradiţional ca existînd undeva „în afara“ artei şi anume adevărul şi moralitatea, dar care sînt într-un permanent pericol de a fi compromise de către artă. În spatele atitudinii ambivalente faţă de stil se află, în ultimă instanţă, confuzia istorică occidentală în ceea ce priveşte relaţia dintre artă şi moralitate, dintre estetic şi etic.

Căci problema opoziţiei dintre artă şi moralitate este o falsă problemă. Această distincţie este ea însăşi o capcană; menţinerea plauzibilităţii ei se bazează pe faptul că nu eticul este pus în discuţie, ci doar esteticul. A argumenta exclusiv pe aceste temeiuri, căutînd să aperi autonomia esteticului (este ceea ce eu însămi am făcut, nu fără o anumită jenă), înseamnă deja a legitima ceva ce nu trebuie legitimat – şi anume faptul că există două tipuri independente de reacţie, cel estetic şi cel etic, care îşi dispută loialitatea noastră atunci cînd trăim experienţa unei opere de artă. Ca şi cum în timp ce trăieşti o asemenea experienţă ar trebui într-adevăr să alegi între o conduită responsabilă şi umană, pe de o parte, şi stimularea plăcută a conştiinţei, pe de altă parte!

Desigur, nu se poate vorbi niciodată de o reacţie pur estetică în faţa operelor de artă – nici în faţa unei piese de teatru sau a unui roman, care înfăţişează fiinţele umane alergînd sau acţionînd, nici, deşi în acest caz este mai puţin evident, în faţa unei picturi de Jackson Pollock sau a unui vas grecesc. (Ruskin a scris cu o mare putere de pătrundere despre aspectele morale ale proprietăţilor formale ale picturii.) Dar nici nu ar fi corect să avem o reacţie morală faţă de o operă de artă în acelaşi sens în care reacţionăm faţă de un act din viaţa reală. Fără îndoială, aş fi indignată dacă o persoană pe care o cunosc şi-ar asasina soţia şi ar scăpa cu faţa curată (din punct de vedere psihologic sau legal), dar cu greu m-aş putea indigna, aşa cum par să o facă mulţi critici, atunci cînd eroul din romanul lui Norman Mailer *An American Dream* (*Vis american*) îşi asasinează soţia şi

rămîne nepedepsit. Divine, Darling și celelalte personaje ale lui Genet din *Notre-Dame des Fleurs* (*Maica Domnului a florilor*) nu sînt oameni reali în legătură cu care ni se cere să hotărîm dacă să-i invităm sau nu în salonul nostru; sînt figuri dintr-un peisaj imaginar. Acest fapt pare evident, dar prevalența judecăților burghez-moralizatoare în critica literară (și cinematografică) actuală face necesar să îl repetăm.

Așa cum a arătat Ortega y Gasset în *Dezumanizarea artei*, plăcerea estetică este, pentru majoritatea oamenilor, o stare de spirit în esență imposibil de deosebit de reacțiile lor obișnuite. Prin artă, aceștia înțeleg un mijloc prin care sînt puși în contact cu niște probleme umane interesante. Atunci cînd ei suferă sau se bucură urmărind destinele omenești într-o piesă de teatru, într-un film sau într-un roman, reacțiile lor nu sînt foarte diferite de suferința sau bucuria în fața unor astfel de evenimente din viața reală – cu excepția faptului că a trăi destinele omenești în artă este o experiență mai puțin ambivalentă, relativ dezinteresată și liberă de consecințele ei dureroase. Experiența aceasta este, de asemenea, într-o anumită măsură, mai intensă; căci atunci cînd suferința și plăcerea sînt trăite în mod mediat, oamenii își pot permite să trăiască mai intens. Însă, așa cum susține Ortega, „preocuparea față de conținutul omenesc al operei [de artă] este în principiu incompatibilă cu judecata estetică."*

---

* Ortega continuă astfel: „O operă de artă dispare din orizontul privitorului care nu urmărește în ea decît soarta schimbătoare a lui Ioan și a Mariei sau a lui Tristan și a Isoldei și care își potrivește vederea în funcție de acest obiectiv. Mîhnirile lui Tristan sînt mîhniri, și ele pot fi compătimite numai în măsura în care sînt considerate reale. Însă un obiect artistic este artistic numai în măsura în care nu este real [...]. Dar nu sînt mulți aceia care își pot ajusta aparatul perceptiv pe măsura sticlei transparente care este opera de artă. În loc de aceasta, ei privesc direct prin ea și își trag plăcerea din realitatea umană la care trimite opera [...]. În cursul secolului al XIX-lea, artiștii au dat naștere unei mode cu totul impure. Ei au redus la minimum elementele strict estetice și au făcut ca opera să fie aproape în întregime o ficțiune a realităților umane. [...] Operele de acest fel (atît romantice, cît și naturaliste) sînt numai în parte opere de artă sau obiecte artistice. Nu este de mirare că arta secolului al XIX-lea a fost atît de populară [...] Ea nu este artă, ci un extras din viață."

După părerea mea, Ortega are întru totul dreptate. Dar eu aş prefera să nu las problema în punctul în care o părăseşte el, izolînd în mod tacit reacţia estetică de cea morală. Arta este legată de moralitate, aş spune eu. Una dintre aceste legături este faptul că arta poate oferi *plăcere* morală; dar plăcerea morală specifică artei nu este plăcerea de a aproba sau de a dezaproba anumite acte. Plăcerea morală în artă şi serviciul moral pe care îl îndeplineşte arta constau în satisfacţia inteligentă a conştiinţei.

***

Ceea ce se numeşte „moralitate" este un tip de comportament obişnuit sau cronic (incluzînd sentimentele şi actele). Moralitatea este un cod de acte şi de judecăţi şi sentimente prin care ne consolidăm obişnuinţa de a acţiona într-un anumit mod, care prescrie un standard de comportare sau un mod în care să încercăm să ne comportăm faţă de alte fiinţe umane în general (adică faţă de toate fiinţele care sînt recunoscute drept umane) ca şi cum am fi inspiraţi de iubire. Nu mai e nevoie să o spunem, iubirea este un sentiment pe care-l avem cu adevărat doar pentru cîteva fiinţe umane individuale, dintre acelea pe care le cunoaştem în realitate şi în imaginaţia noastră... Moralitatea este un mod de a acţiona, şi nu un anumit repertoriu de alegeri.

Dacă moralitatea este astfel înţeleasă – ca una din realizările voinţei umane, dictîndu-şi un mod de a acţiona şi de a fi în lume –, devine limpede că nu există nici un fel de antagonism generic între forma de conştiinţă orientată spre acţiune care este moralitatea şi ceea ce alimentează conştiinţa, şi anume experienţa estetică. Numai atunci cînd operele de artă sînt reduse la nişte declaraţii care propun un conţinut specific şi atunci cînd moralitatea este identificată cu o anumită moralitate (şi orice moralitate particulară îşi are deşeurile ei, acele elemente care nu reprezintă nimic mai mult decît o apărare a unor interese sociale şi valori de clasă limitate) – numai atunci se poate considera că o operă de artă subminează moralitatea. De fapt, numai atunci se poate face distincţia deplină între estetic şi etic.

Dar dacă înțelegem moralitatea la singular, ca o decizie generică din partea conștiinței, atunci reacția noastră față de artă este „morală" tocmai în măsura în care aceasta ne însuflețește sensibilitatea și conștiința. Pentru că sensibilitatea este cea care ne alimentează capacitatea de alegere morală și ne guvernează disponibilitatea de a acționa, presupunînd că noi alegem cu adevărat, ceea ce constituie o condiție preliminară pentru a desemna un act drept moral, și nu că dăm, orbește și fără să reflectăm, ascultare altcuiva. Arta realizează această misiune „morală", căci calitățile care sînt intrinseci experienței estetice (dezinteresare, contemplativitate, atenție, deșteptare a simțurilor) și obiectului estetic (grație, inteligență, expresivitate, energie, senzualitate) sînt de asemenea constituenții fundamentali ai unei reacții de ordin moral față de viață.

***

În artă, „conținutul" este, cum s-ar spune, pretextul, ținta, momeala care angajează conștiința în procesele esențialmente *formale* ale transformării.

Din cauza aceasta putem îndrăgi, cu conștiința împăcată, opere de artă care, considerate sub aspectul „conținutului", sînt pentru noi discutabile din punct de vedere moral. (Dificultatea este de aceeași natură ca aceea implicată în aprecierea unor opere de artă, cum este *Divina Comedie*, ale căror premise ne sînt străine din punct de vedere intelectual.) A numi filmele lui Leni Riefenstahl *Triumful voinței* și *Olimpiada* capodopere nu înseamnă a glosa cu indulgență estetică pe marginea propagandei naziste. Există în ele propagandă nazistă. Dar mai există și altceva, pe care, dacă l-am respinge, am fi mai săraci. Pentru că proiectează mișcările complexe ale inteligenței și grației și senzualității, aceste două filme ale lui Riefenstahl (unice printre operele artiștilor naziști) transcend categoriile propagandei și chiar ale reportajului. Și ne surprindem – desigur, oarecum jenați – văzîndu-l pe „Hitler" și nu pe Hitler, „Olimpiada din 1936" și nu Olimpiada din 1936. Prin geniul regizoral al lui Leni Riefenstahl, „conținutul" a ajuns – să pre-

supunem că fie şi împotriva propriilor ei intenţii – să joace un simplu rol formal.

O operă de artă, atîta timp cît este operă de artă, nu poate – oricare ar fi intenţiile personale ale artistului – să susţină absolut nimic. Cei mai mari artişti ating o neutralitate sublimă. Să ne gîndim la Homer şi la Shakespeare, din care generaţii de erudiţi şi critici au încercat zadarnic să extragă „vederi" personale despre natura omenească, despre moralitate şi societate.

Să luăm iarăşi cazul lui Genet – deşi aici există dovezi în plus în favoarea lucrului pe care vreau să-l scot în evidenţă, căci intenţiile artistului sînt cunoscute. S-ar putea ca, în scrierile lui, Genet să ne ceară să aprobăm cruzimea, trădarea, licenţiozitatea şi crima. Dar în măsura în care creează o operă de artă, Genet nu susţine absolut nimic. El îşi înregistrează, îşi devoră, îşi transfigurează propria experienţă. În cărţile lui Genet, de fapt, tocmai acest proces în sine constituie subiectul explicit; cărţile lui sînt nu numai opere de artă, ci şi opere despre artă. Totuşi, chiar şi atunci cînd (aşa cum se întîmplă de obicei) procesul acesta nu se arată în prim-planul demonstraţiei artistului, lucrul acesta, prelucrarea experienţei, este cel căruia îi datorăm atenţia. Faptul că personajele lui Genet ar putea să ni se pară respingătoare în viaţa reală este irelevant. Tot astfel ne pot părea şi majoritatea personajelor din *Regele Lear*. Interesul operei lui Genet constă în modul în care „subiectul" ei este anihilat de seninătatea şi inteligenţa imaginaţiei autorului.

Aprobarea sau dezaprobarea din punct de vedere moral a ceea ce „spune" o operă de artă e la fel de irelevantă ca şi posibilitatea de a fi excitat sexual de o operă de artă. (Ambele reacţii sînt, fireşte, foarte comune.) Şi raţiunile ce s-ar putea invoca împotriva îndreptăţirii şi relevanţei uneia dintre reacţii se aplică la fel de bine şi în cazul celeilalte. De fapt, în conceptul de anihilare a subiectului avem poate singurul criteriu serios pentru a deosebi între literatura sau filmele sau picturile erotice care sînt artă şi cele care (în lipsa unui termen mai bun) pot fi numite pornografice. Pornografia are un „conţinut" şi urmăreşte să ne facă să stabilim contactul (însoţit de dezgust, de dorinţă) cu acel conţinut. Este un substitut al vieţii. Dar arta nu excită;

sau, dacă o face, excitația este anulată în termenii experienței estetice. Orice artă mare impune contemplarea, o contemplare dinamică. Oricît de mult ar fi stîrnit cititorul sau ascultătorul sau spectatorul de o identificare provizorie a ceea ce se află în opera de artă cu viața reală, reacția sa ultimă – în măsura în care el reacționează față de operă ca operă de artă – trebuie să fie detașată, odihnitoare, contemplativă, degajată din punct de vedere emoțional, dincolo de indignare sau de aprobare. Este interesant că Genet a spus recent că el crede acum că, dacă cititorii sînt stîrniți sexual de cărțile lui, înseamnă că ele „sînt prost scrise, căci emoția poetică ar trebui să fie atît de puternică încît nici un cititor să nu fie tulburat sexual. În măsura în care cărțile mele sînt pornografice, nu le resping. Pur și simplu spun că am fost lipsit de har."

O operă de artă poate conține tot felul de informații și poate instrui în atitudini noi (și uneori recomandabile). Putem învăța despre teologia medievală și despre istoria florentină din Dante; putem avea prima noastră experiență a melancoliei pasionate de la Chopin; putem ajunge să ne convingem de barbaria războiului din Goya și de inumanitatea pedepsei capitale din *An American Tragedy* (*O tragedie americană*). Dar, atîta timp cît avem de-a face cu aceste opere în calitatea lor de opere de artă, recompensa pe care o oferă ele este de alt ordin. Este o experiență a calităților sau formelor conștiinței umane.

Obiecția că o asemenea abordare reduce arta la un simplu „formalism" nu trebuie admisă. (Termenul acesta trebuie rezervat acelor opere de artă care perpetuează în mod mecanic formule estetice demodate sau istovite.) O abordare care consideră operele de artă ca modele vii și autonome de conștiință și luciditate poate părea contestabilă numai atîta vreme cît refuzăm să abandonăm distincția găunoasă dintre formă și conținut. Căci sensul în care o operă de artă nu are nici un conținut nu diferă de sensul în care spunem că lumea nu are nici un conținut. Amîndouă există. Amîndouă nu au nevoie de nici o justificare, și nici nu ar putea să aibă vreo asemenea justificare.

***

Hipertrofierea stilului în pictura manieristă și în *Art Nouveau*, de exemplu, este o formă emfatică de a percepe lumea ca fenomen estetic. Dar numai o anumită formă de emfază, care apare ca o reacție față de un stil realist opresiv și dogmatic. Orice stil – cu alte cuvinte, orice artă – proclamă acest fapt. Iar lumea este, în cele din urmă, un fenomen estetic.

Ceea ce înseamnă că lumea (tot ceea ce există) nu poate fi, în ultimă instanță, justificată. Justificarea este o operație a minții care poate fi efectuată doar atunci cînd considerăm o parte a lumii în relație cu alta, nu atunci cînd luăm în considerare tot ceea ce există.

***

În măsura în care ne oferim ei, opera de artă exercită asupra noastră o chemare totală sau absolută. Scopul artei nu constituie un auxiliar al adevărului, fie el particular sau istoric sau etern. După cum a spus Robbe-Grillet, „dacă arta este ceva, atunci ea este totul; în acest caz ea trebuie să își fie suficientă sieși, și nu mai poate exista nimic dincolo de ea“.

Însă această poziție poate fi lesne caricaturizată, căci trăim în lume, și obiectele de artă sînt produse și admirate în lume. Apelul meu în favoarea autonomiei operei de artă – a libertății ei de a nu „însemna“ nimic – nu exclude luarea în considerare a efectului sau impactului sau funcției artei, o dată ce se admite că în această funcționare a obiectului de artă ca obiect de artă divorțul dintre estetic și etic este lipsit de sens.

Am aplicat în mai multe rînduri operei de artă metafora unui fel de hrană. A te implica într-o operă de artă implică, desigur, și experiența de a te detașa de lume. Însă opera de artă este, de asemenea, ea însăși un obiect vibrant, magic și exemplar, care ne restutituie pe noi înșine lumii mai deschiși și mai bogați.

***

Raymond Bayer spunea că „ceea ce fiecare obiect estetic ne impune, în ritmurile sale specifice, este o singură şi unică formulă pentru propriul nostru flux de energie... Fiecare operă de artă întrupează un principiu al evoluţiei, al opririi, al scrutării; o imagine a energiei sau a relaxării, amprenta unei mîini mîngîietoare sau distrugătoare care este numai [mîna artistului]". Putem numi aceasta fizionomia operei, sau ritmul ei, sau, cum aş prefera eu, stilul ei. Fireşte, atunci cînd folosim noţiunea de stil sub aspect istoric, pentru a grupa opere de artă în şcoli şi perioade, avem tendinţa de a estompa individualitatea stilurilor. Dar nu aceasta este experienţa noastră atunci cînd ne întîlnim cu o operă de artă dintr-o perspectivă estetică (opusă uneia conceptuale). În acest caz, în măsura în care opera este reuşită şi îşi păstrează puterea de a comunica cu noi, trăim doar experienţa individualităţii şi a contingenţei stilului ei.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu vieţile noastre. Dacă le vedem din afară, aşa cum influenţa şi răspîndirea populară a ştiinţelor sociale şi a psihiatriei a convins tot mai mulţi oameni să o facă, ne vedem pe noi înşine drept cazuri ale generalităţii şi astfel ajungem să fim profund şi dureros alienaţi de propria noastră experienţă şi umanitate.

După cum observa recent William Earle, dacă *Hamlet* este o piesă care vorbeşte „despre" ceva anume, atunci ea vorbeşte despre Hamlet şi despre situaţia lui particulară, nu despre condiţia umană. O operă de artă este un mod de a arăta sau de a înregistra sau de a depune mărturie care dă o formă concretă conştiinţei; obiectul ei este acela de a face ca ceva singular să devină explicit. Tot astfel cum este adevărat că nu putem judeca (din punct de vedere moral, conceptual) pînă cînd nu generalizăm, este, de asemenea, adevărat şi că experienţa operelor de artă şi a ceea ce se reprezintă în operele de artă transcende judecata – deşi opera însăşi poate fi judecată ca artă. Nu este oare tocmai ceea ce recunoaştem drept o caracteristică a celei mai înalte arte, cum ar fi *Iliada* sau romanele lui Tolstoi sau piesele lui Shakespeare? Că o asemenea artă ne copleşeşte propriile judecăţi mărunte, modul facil în care etichetăm per-

soanele şi acţiunile drept bune sau rele? Şi este foarte bine că se întîmplă aşa. (Este chiar şi un cîştig pentru cauza moralităţii.)

Pentru că moralitatea, spre deosebire de artă, se justifică în cele din urmă prin utilitatea ei: prin faptul că face sau se presupune că face viaţa mai umană şi mai demnă de a fi trăită pentru noi toţi. Însă conştiinţa – ceea ce se numea, poate cam tendenţios, facultatea de contemplare – poate fi, şi chiar este, mai cuprinzătoare şi mai variată decît acţiunea. Ea îşi are hrana ei, arta şi gîndirea speculativă, activităţi care pot fi descrise fie ca justificîndu-se pe ele înseşi, fie ca neavînd nici o nevoie de justificare. Ceea ce reuşeşte o operă de artă este să ne facă să vedem şi să înţelegem ceva deosebit, nu să judecăm sau să generalizăm. Acest act de înţelegere însoţit de o anume voluptate este singurul scop valid şi singura justificare, suficientă, a unei opere de artă.

***

Poate cel mai bun mod de a clarifica natura experienţei operelor de artă şi relaţia dintre artă şi restul sentimentelor şi acţiunilor omeneşti este invocarea noţiunii de voinţă. E o noţiune utilă, pentru că voinţa nu este doar o postură anume a conştiinţei, a conştiinţei încărcate de energie. Este vorba, de asemenea, şi de o atitudine faţă de lume, o atitudine a unui subiect faţă de lume.

Genul acesta complex de voinţă care se întrupează şi e comunicată printr-o operă de artă anulează lumea şi, deopotrivă, îi face faţă într-un chip extrem de intens şi de specializat. Acest dublu aspect al voinţei în artă este exprimat succint de Bayer atunci cînd spune: „Fiecare operă de artă ne oferă amintirea schematizată şi dezangajată a unui act de voinţă". În măsura în care e schematizată, dezangajată, o amintire, voinţa implicată în artă se plasează la o anumită distanţă faţă de lume.

Ceea ce revine la faimoasa afirmaţie a lui Nietzsche din *Naşterea tragediei*: „Arta nu este o imitaţie a naturii, ci suplimentul ei metafizic, ridicîndu-se alături de ea pentru a o învinge."

***

Toate operele de artă se întemeiază pe o anumită distanţă faţă de realitatea trăită care este reprezentată. Această „distanţă" este, prin definiţie, inumană sau impersonală într-o anumită măsură; căci, pentru a ni se putea înfăţişa drept artă, opera trebuia să-şi restrîngă intervenţia sentimentală şi participarea emoţională, care sînt funcţii ale „apropierii". Gradul şi convenţiile acestei distanţe, modul în care este ea mînuită constituie de fapt stilul operei. În ultimă analiză, „stilul" este arta. Iar arta nu este nimic mai mult sau mai puţin decît diferitele moduri de reprezentare stilizată, dezumanizată.

Însă acest punct de vedere – expus, printre alţii, de Ortega y Gasset – poate cu uşurinţă să fie interpretat greşit, întrucît pare să sugereze că arta, în măsura în care se apropie de propria ei normă, este un fel de jucărie irevelantă, neputincioasă. Ortega însuşi contribuie mult la o asemenea interpretare eronată, lăsînd deoparte diferitele relaţii dialectice dintre sine şi lume care sînt implicate în experienţa operelor de artă. Ortega se concentrează prea mult asupra ideii unei opere de artă ca un anumit fel de obiect, cu propriile standarde, spiritual aristocratice, de receptare. O operă de artă este în primul rînd un obiect, nu o imitaţie; şi e adevărat că orice artă mare se fondează pe distanţă, pe artificialitate, pe stil, pe ceea ce Ortega numeşte dezumanizare. Însă noţiunea de distanţă (ca şi cea de dezumanizare) este înşelătoare, dacă nu se adaugă precizarea că mişcarea ei nu este doar dinspre lume, ci şi către lume. Depăşirea sau transcenderea lumii în artă este, de asemenea, un mod de a întîlni lumea şi de a antrena sau educa voinţa de a fi în lume. S-ar părea că Ortega, şi chiar şi Robbe-Grillet, un exponent mai recent al aceleiaşi poziţii, nu s-au eliberat încă pe deplin de farmecul noţiunii de „conţinut". Căci, pentru a limita conţinutul uman al artei şi pentru a respinge ideologiile obosite, cum ar fi umanismul sau realismul socialist, care ar dori să pună arta în slujba unei idei morale sau sociale, ei se simt obligaţi să ignore sau să minimalizeze funcţia artei. Dar arta nu este lipsită de funcţie atunci

cînd se dovedeşte a fi, în ultimă analiză, lipsită de conţinut; deşi apărarea naturii formale a artei de către Ortega şi Robbe-Grillet este convingătoare, spectrul „conţinutului" izgonit continuă să pîndească în marginile argumentelor lor, dînd „formei" o aparenţă sfidător anemică, eviscerată în mod salutar.

Argumentarea nu se va încheia niciodată atîta timp cît „forma" sau „stilul" nu vor putea fi gîndite în absenţa acestui spectru izgonit, fără sentimentul unei pierderi. Inversiunea îndrăzneaţă a lui Valéry – „Literatura. Ceea ce, pentru oricine altcineva este «formă», pentru mine este «conţinut»." – nu se poate spune că-şi atinge scopul. E greu să te concepi pe tine însuţi în afara unei distincţii atît de obişnuite şi, aparent, atît de evidente în sine. O poţi face doar adoptînd o perspectivă teoretică privilegiată, diferită, mai organică, cum ar fi aceea pe care o face posibilă noţiunea de voinţă. Ceea ce i se cere unei asemenea perspective este să facă dreptate aspectelor gemene ale artei: acela de obiect şi acela de funcţie, acela de artificiu şi acela de formă vie a conştiinţei, acela de depăşire sau suplimentare a realităţii şi acela de explicitare a formelor de a face faţă realităţii, acela de creaţie individuală autonomă şi acela de fenomen istoric determinat.

***

Arta este obiectivarea voinţei într-un lucru sau într-un act performativ şi provocarea sau trezirea la viaţă a voinţei. Din punctul de vedere al artistului, este obiectivarea unui act de voinţă; din punctul de vedere al spectatorului, este crearea unui decor imaginar pentru voinţă.

Într-adevăr, întreaga istorie a diferitelor arte ar putea fi rescrisă ca istorie a diferitelor atitudini faţă de voinţă. Nietzsche şi Spengler au scris studii de pionierat în această direcţie. O încercare recentă valoroasă poate fi găsită într-o carte de Jean Starobinski, *Inventarea libertăţii*, consacrată în principal picturii şi arhitecturii secolului al XVIII-lea. Starobinski examinează arta acestei perioade în termenii noilor idei de stăpînire de sine şi de înstăpînire asupra lumii, întrupate în noile relaţii dintre

sine şi lume. Arta este văzută ca acţiune de a denumi emoţiile. Emoţiile, năzuinţele, aspiraţiile, căpătînd astfel nume, sînt practic inventate şi în mod sigur promulgate de către artă; de exemplu „singurătatea sentimentală" provocată de grădinile create în secolul al XVIII-lea şi de mult admiratele ruine.

Astfel, ar trebui să reiasă limpede că încercarea mea de a da seamă de autonomia artei, în cursul căreia am caracterizat arta ca un peisaj sau un decor imaginar al voinţei, nu numai că nu exclude, ci, mai degrabă, invită la examinarea operelor de artă ca fenomene determinate din punct de vedere istoric.

Intricatele convulsii stilistice ale artei moderne, de exemplu, sînt în mod clar o funcţie a extinderii tehnice fără precedent a voinţei umane, datorată tehnologiei, şi a angajării devastatoare a voinţei umane într-o ordine socială şi psihologică nouă, bazată pe schimbări neîncetate. Dar mai trebuie spus şi faptul că însăşi posibilitatea exploziei tehnologice, a răsturnărilor contemporane ale sinelui şi ale societăţii, depinde de atitudinile faţă de voinţă, care sînt în parte inventate şi diseminate de operele de artă într-un anumit moment istoric şi care apoi ajung să apară drept o lectură „realistă" a unei naturi umane perene.

***

Stilul este principiul de decizie într-o operă de artă, semnătura voinţei artistului. Şi tot astfel cum voinţa umană este capabilă de un număr indefinit de postùri, există şi un număr indefinit de stiluri posibile pentru operele de artă.

Văzute din afară, adică sub aspect istoric, deciziile stilistice pot fi întotdeauna corelate cu anumite dezvoltări istorice – cum ar fi invenţia scrisului sau a tiparului mobil, inventarea sau transformarea instrumentelor muzicale, disponibilitatea unor materiale noi pentru sculptor sau arhitect. Însă o asemenea abordare, oricît ar fi de justificată şi de valoroasă, vede în mod necesar lucrurile în mare; ea tratează „perioadele" şi „tradiţiile" şi „şcolile".

Privind lucrurile dinlăuntru, adică atunci cînd se examinează o operă de artă individuală şi se încearcă aprecierea

valorii şi efectului ei, orice decizie stilistică conţine un element de arbitrariu, oricît de justificată ar părea *propter hoc*. Dacă arta este jocul suprem pe care voinţa îl joacă cu ea însăşi, „stilul" constă în setul de reguli potrivit cărora se joacă acest joc. Iar regulile sînt întotdeauna, în cele din urmă, o limită artificială şi arbitară, fie că e vorba de reguli ale formei (cum ar fi *terza rima* ori muzica dodecafonică ori frontalitatea) sau de prezenţa unui anumit „conţinut". Rolul arbitrariului şi al nejustificabilului în artă nu a fost niciodată îndeajuns recunoscut. Încă de cînd a luat fiinţă întreprinderea critică, o dată cu *Poetica* lui Aristotel, criticii au fost ispitiţi de sublinierea necesităţii în artă. (Atunci cînd Aristotel a spus că poezia este mai filosofică decît istoria, el avea o justificare în măsura în care voia să salveze poezia, adică artele, de încercările de a le concepe ca un tip de declaraţie factuală, particulară, descriptivă. Însă ceea ce spunea el era înşelător în măsura în care sugerează că arta ne-ar oferi ceva asemănător cu ceea ce ne oferă filosofia: un argument. Metafora operei de artă ca „argument", cu premise şi dezvoltări, a însufleţit ulterior cea mai mare parte a criticii.) De obicei, criticii care vor să laude o operă de artă se simt obligaţi să demonstreze că fiecare parte a ei este justificată, că ea nu ar putea fi altfel decît este. Şi fiecare artist, atunci cînd e vorba de propria lui operă, amintindu-şi de rolul jucat de şansă, oboseală, distracţii exterioare, ştie că ceea ce spune criticul e o minciună, ştie că opera ar fi putut foarte bine să fie altfel. Sentimentul de inevitabil pe care îl produce o mare operă de artă nu provine din inevitabilul sau necesitatea părţilor ei, ci din întreg.

***

Cu alte cuvinte, ceea ce e inevitabil într-o operă de artă este stilul. În măsura în care o operă pare bine făcută, justă, de neimaginat în alt fel (fără pierderi sau daune), noi reacţionăm la o calitate a stilului ei. Cele mai atractive opere de artă sînt acelea care ne creează iluzia că artistul nu avea alternative, atît de perfect centrat se arată el *în* propriul său stil. Să comparăm ceea ce e forţat, laborios, sintetic în construcţia unor cărţi ca

Doamna Bovary sau *Ulise* cu degajarea şi armonia unor opere deopotrivă de ambiţioase, cum ar fi *Legăturile primejdioase* şi *Metamorfoza* lui Kafka. Primele două cărţi pe care le-am menţionat sînt mari, într-adevăr. Însă arta cea mai mare pare a fi născută dintr-o secreţie internă, nu construită.

Faptul că stilul unui artist are această însuşire de autoritate, siguranţă, desăvîrşire, inevitabilitate nu e suficient pentru a-i aşeza opera pe treapta cea mai înaltă a realizării. Cele două romane ale lui Radiguet posedă această însuşire deopotrivă cu opera lui Bach.

***

Deosebirea pe care am făcut-o între „stil" şi „stilizare" ar putea fi analoagă cu deosebirea dintre voinţă şi încăpăţînare.

***

Stilul unui artist nu este, din punct de vedere tehnic, decît idiomul particular în care el desfăşoară formele artei sale. Acesta este motivul pentru care problemele ridicate de conceptul de „stil" se întrepătrund cu cele ridicate de conceptul de „formă", şi soluţiile lor vor avea multe în comun.

De exemplu, una din funcţiile stilului este identică, tocmai pentru că nu constituie decît o anumită specificare mai accentuată a ei, cu acea funcţie importantă a formei asupra căreia au atras atenţia Coleridge şi Valéry: aceea de a proteja creaţiile minţii împotriva uitării. Funcţia aceasta este cu uşurinţă demonstrată de caracterul ritmic, uneori rimat, al tuturor literaturilor orale primitive. Ritmul şi rima, precum şi resursele formale mai complexe ale poeziei, cum ar fi metrica, simetria figurilor, antitezele, sînt mijloacele pe care le au la dispoziţie cuvintele pentru a-şi crea propria lor memorie înainte de a fi fost inventate semnele materiale (scrisul); de aceea, tot ceea ce o cultură arhaică vrea să încredinţeze memoriei e turnat în formă poetică. „Forma unei opere", cum spune Valéry, „este suma caracteristicilor ei perceptibile, a căror acţiune fizică impune

recunoaşterea şi încearcă să reziste tuturor diferitelor cauze de disoluţie care ameninţă expresia gîndului, fie că este vorba de neatenţie, de uitare sau chiar de obiecţiile pe care spiritul i le-ar putea ridica împotrivă".

Astfel, forma – în idiomul ei specific, care este stilul – reprezintă un plan de imprimare senzorială, vehiculul pentru tranzacţia dintre impresia senzorială imediată şi memorie (fie ea individuală sau culturală). Această funcţie mnemonică explică de ce fiecare stil depinde de şi poate fi analizat în termenii unui principiu de repetiţie sau redundanţă.

Aceasta explică, de asemenea, dificultăţile perioadei artistice contemporane. Astăzi stilurile nu se mai dezvoltă încet şi nu îşi succed unul altuia treptat, în perioade lungi de timp care să-i îngăduie publicului să asimileze deplin principiile repetiţiei pe care se construieşte opera de artă; ele se succed atît de rapid, încît par să nu-şi mai lase publicul să-şi tragă sufletul, să se pregătească pentru ele. Căci, dacă nu se mai percepe cum o operă de artă se repetă pe ea însăşi, opera nu mai este, aproape în mod literal, perceptibilă şi, deci, în acelaşi timp, nu mai este inteligibilă. Perceperea repetărilor este cea care face ca o operă de artă să fie inteligibilă. Pînă cînd nu au fost percepute nu „conţinutul", ci principiile de (şi echilibrul dintre) varietate şi redundanţă în „Winterbranch" de Merce Cunningham sau într-un concert de cameră de Charles Wuoronin sau în *Naked Lunch* (*Prînzul dezgolit*) de Burroughs sau în picturile „negre" ale lui Ad Reinhardt, aceste opere sînt condamnate să pară pliticoase sau urîte sau confuze, sau toate trei la un loc.

***

Stilul are şi alte funcţii, în afară de aceea de a fi, în sensul mai extins pe care tocmai l-am indicat, un procedeu mnemonic.

De exemplu, fiecare stil întrupează o decizie epistemologică, o interpretare a modului în care percepem şi a ceea ce percepem. Acest fapt poate fi cu uşurinţă observat în perioada contemporană, a artelor atît de conştiente de ele însele, deşi nu este mai puţin adevărat în ceea ce priveşte arta în general.

Astfel, stilul romanelor lui Robbe-Grillet oferă o perspectivă perfect valabilă, chiar dacă restrînsă, asupra relaţiilor dintre persoane şi obiecte, şi anume aceea că persoanele sînt în acelaşi timp şi obiecte, iar obiectele nu sînt persoane. Modul behaviorist în care Robbe-Grillet tratează persoanele şi refuzul său de a „antropomorfiza" obiectele reprezintă o decizie stilistică – aceea de a oferi o dare de seamă exactă asupra proprietăţilor vizuale şi topografice ale obiectelor, de a exclude, practic, alte modalităţi senzoriale decît cele vizuale, poate datorită faptului că limbajul în care pot fi ele descrise este mai puţin exact şi mai puţin neutru. Stilul repetitiv circular din *Melanctha*, de Gertrude Stein, exprimă interesul autoarei pentru diluarea lucidităţii imediate a memoriei şi anticipării, proces pe care ea îl numeşte „asociere" şi care este obscurizat în limbaj prin sistemul timpurilor verbale. Insistenţa lui Gertrude Stein asupra prezenţei în conştiinţă a experienţei este identică, de fapt, cu decizia ei de a păstra indicativul prezent, de a alege cuvinte banale, scurte şi de a repeta fără încetare grupuri de asemenea cuvinte, de a folosi o sintaxă extrem de laxă şi de a renunţa, în cele mai multe cazuri, la punctuaţie. Fiecare stil este un mijloc de a insista asupra unui anumit lucru.

Putem observa cum deciziile stilistice, concentrîndu-ne atenţia asupra unor anumite lucruri, ne îngustează în acelaşi timp atenţia şi nu ne permit să îi vedem pe ceilalţi. Însă gradul mai mare de interes al unei opere de artă nu se bazează pe numărul mai mare de obiecte asupra cărora deciziile stilistice ale acelei opere ne îngăduie să ne concentrăm, ci mai degrabă pe intensitatea şi autoritatea şi înţelepciunea acestei concentrări, oricît de restrîns i-ar fi obiectul.

***

În sensul cel mai strict al cuvîntului, toate conţinuturile conştiinţei sînt inefabile. Chiar şi cea mai simplă dintre senzaţii este, în totalitatea ei, cu neputinţă de descris. Fiecare operă de artă are deci nevoie să fie înţeleasă nu numai ca fiind ceva care ni se oferă, ci şi ca un anumit mod de a trata inefabilul. În arta

cea mai înaltă eşti întotdeauna conştient de lucruri care nu pot fi spuse (normele „decenţei"), de contradicţia dintre expresie şi prezenţa inexprimabilului. Procedeele stilistice sînt şi tehnici de evitare. Cele mai puternice elemente ale unei opere de artă sînt, adesea, tăcerile ei.

***

Ceea ce am spus despre stil a avut drept scop în primul rînd clarificarea anumitor idei greşite în legătură cu operele de artă, precum şi a modalităţii de a vorbi despre acestea. Dar mai rămîne de spus, de asemenea, că stilul este o noţiune care se aplică oricărei experienţe (de fiecare dată cînd vorbim despre forma sau calităţile sale). Şi, tot astfel cum multe opere de artă care ridică pretenţii energice asupra atenţiei noastre sînt impure sau complexe în ceea ce priveşte standardul pe care l-am propus, multe elemente ale experienţei noastre care nu pot fi clasate drept opere de artă posedă unele dintre calităţile unor obiecte de artă. Ori de cîte ori vorbirea sau mişcarea sau comportarea sau obiectele înfăţişează o anumită deviere de la modul cel mai direct, mai util, mai insensibil de a se exprima sau de a fiinţa în lume, le putem privi ca avînd un „stil" şi ca fiind deopotrivă autonome şi exemplare.

[1965]

gen mai înaltă este întotdeauna constituit de lucruri care nu pot fi spuse (numele „decenței"), de contradicția dintre ce este și puterea inexprimabilului. Procedeele stilului sînt și tehnici de evitare. Cele mai puternice elemente ale unei opere de artă sînt, adesea, tăcerile ei.

***

Ceea ce am spus despre stil a avut drept scop în primul rînd clarificarea anumitor idei greșite în legătură cu operele de artă, precum și a modalității de a vorbi despre acestea. Dar mai rămîne de spus, desigur, că stilul este o noțiune care se aplică oricărei experiențe (de fiecare dată cînd vorbim despre forma sau calitățile ei). Și tot astfel cum multe opere de artă care ridică pretenții energice asupra atenției noastre sînt impure sau complexe în ceea ce privește standardul pe care l-am propus, multe elemente ale experienței noastre care nu pot fi clasate drept opere de artă posedă unele dintre calitățile unor obiecte de artă. Ori de cîte ori vorbirea sau mișcarea sau comportarea sau obiectele înfățișează o anumită deviere de la modul cel mai direct, mai util, mai insensibil de a se exprima sau de a ființa în lume, le putem privi ca avînd un „stil" și ca fiind deopotrivă autonome și exemplare.

(1965)

Suferința exemplară a artistului

> Stilul cel mai bogat este vocea [illegible] a personajului principal.
>
> Pavese

II

Cesare Pavese a început să scrie în jurul anului 1930, iar romanele care au fost traduse și publicate în America – *Casa de pe colină*, *Luna și focurile* [illegible], *Între femei* și *Diavolul de pe coline* – au fost toate scrise în anii 1947–1949, astfel că un cititor care s-ar limita doar la traducerile în engleză își poate [illegible] asupra integralității operei sale. Totuși, chiar și din aceste patru romane reiese limpede principalele sale calități ca romancier: delicatețea, economia și reținerea. Stilul este plat și are lipsă de emoție [illegible] aparență [illegible] ficțiunii lui Pavese, deși subiectele sînt deseori violente. Aceasta din cauză că adevăratul subiect nu-l constituie niciodată întîmplările violente (de pildă sinuciderea în *Între femei* sau războiul în *Diavolul de pe coline*), ci mai curînd subiectivitatea [illegible] a naratorului. Efortul tipic al unui erou al lui Pavese se îndreaptă spre luciditate, problema specifică cea a comunicării [illegible]. Romanele se organizează în jurul unor crize de conștiință. Stilul [illegible] de a povesti [illegible] crize de conștiință [illegible] a [illegible], o [illegible] a sentimentelor și a [illegible] fundamentală. Angoasa unor oameni [illegible] și foarte civilizați, oscilînd între ironie și [illegible] melancolică a propriilor lor emoții [illegible]. Dar, spre deosebire de alte modalități de explorare a acestui filon al sensibilității moderne – de exemplu, o mare parte din ficțiunea și poezia franceză a ultimilor optzeci de ani – romanele lui Pavese sînt lipsite de sentimentalism și [illegible]

II

Suferința exemplară a artistului

Stilul cel mai bogat este vocea sintetică a personajului principal.

Pavese

Cesare Pavese a început să scrie în jurul anului 1930, iar romanele care au fost traduse și publicate în America – *Casa de pe colină, Luna și focurile bucuriei, Între femei* și *Diavolul de pe coline* – au fost toate scrise în anii 1947-1949, astfel că un cititor care s-ar limita doar la traducerile în engleză nu poate generaliza asupra integralității operei sale. Totuși, chiar și din aceste patru romane reiese faptul că principalele sale calități ca romancier sînt delicatețea, economia și stăpînirea. Stilul este plat și sec, lipsit de emoție. Se remarcă răceala ficțiunii lui Pavese, deși subiectele sînt deseori violente. Aceasta din cauză că adevăratul subiect nu-l constituie niciodată întîmplările violente (de pildă sinuciderea în *Între femei* sau războiul în *Diavolul de pe coline*), ci mai curînd subiectivitatea prudentă a naratorului. Efortul tipic al unui erou al lui Pavese se îndreaptă spre luciditate; problema tipică este cea a comunicării pierdute, întrerupte. Romanele se organizează în jurul unor crize de conștiință. Și al refuzului de a permite asemenea crize de conștiință. O anumită atrofiere a emoțiilor, o acuitate a sentimentelor și a vitalității trupești constituie fundalul. Angoasa unor oameni prematur deziluzionați și foarte civilizați, oscilînd între ironie și experimentarea melancolică a propriilor lor emoții este într-adevăr familiară. Dar, spre deosebire de alte modalități de explorare a acestui filon al sensibilității moderne – de exemplu, o mare parte din ficțiunea și poezia franceză a ultimilor optzeci de ani –, romanele lui Pavese sînt lipsite de senzualitate și caste.

Acţiunea principală se desfăşoară întotdeauna în afara scenei sau în trecut, iar scenele erotice sînt, în mod curios, evitate.

Ca pentru a compensa relaţiile detaşate dintre personajele sale, Pavese le atribuie acestora, în mod tipic, o implicare profundă într-un anumit spaţiu – de obicei peisajul urban al oraşului Torino, unde Pavese şi-a făcut studiile universitare şi a locuit cea mai mare parte a vieţii sale de adult, sau regiunea rurală piemonteză, unde s-a născut şi şi-a petrecut copilăria. Această sensibilitate pentru locuri şi dorinţa de a găsi şi de a recupera semnificaţia unui anumit loc nu-i imprimă însă operei lui Pavese vreuna din caracteristicile ficţiunii regionaliste, şi aceasta poate explica în parte faptul că romanele sale nu trezesc prea mult entuziasm printre cititorii de limbă engleză, aşa cum se întîmplă cu opera lui Silone sau Moravia, deşi el este un scriitor mult mai înzestrat şi original decît aceştia din urmă. Simţul lui Pavese pentru locuri şi oameni nu e ceea ce am aştepta de la un scriitor italian. Dar Pavese era un italian din nord; Italia de nord nu este cea pe care o visează străinii, şi Torino este un mare oraş industrial lipsit de rezonanţa istorică şi de senzualitatea carnală care-i atrage pe străini în Italia. Nu există nici monumente, nici culoare locală, nici farmec etnic în Torino-ul lui Pavese şi în Piemont. Locurile există, însă inaccesibile, anonime, inumane.

Sensibilitatea lui Pavese pentru relaţiile dintre oameni şi locuri, pentru modul în care oamenii sînt transformaţi de forţa impersonală a unui anumit loc îi va fi familiară oricui a văzut filmele lui Alain Resnais şi mai ales ale lui Michelangelo Antonioni – *Le Amiche* (*Prietenele*, adaptat după cel mai bun roman al lui Pavese, *Între femei*), *Aventura* şi *La Notte* (*Noaptea*). Dar virtuţile literaturii lui Pavese nu sînt nişte virtuţi populare, tot astfel cum nu sînt populare nici virtuţile filmelor lui Antonioni, de exemplu. (Cei care nu acceptă filmele lui le consideră „literare“ şi „prea subiective“.) Ca şi filmele lui Antonioni, romanele lui Pavese sînt rafinate, eliptice (deşi niciodată obscure), liniştite, antidramatice, dovedind stăpînire de sine. Pavese nu este un scriitor mare, aşa cum este Antonioni un

mare cineast. Dar el merită să se bucure de mult mai multă atenție în Anglia și America decît pînă acum.*

Recent a apărut traducerea engleză a *Jurnalului* lui Pavese** dintre anii 1935 și 1950, cînd scriitorul s-a sinucis, la vîrsta de 42 de ani. El poate fi citit chiar fără o cunoaștere prealabilă a romanelor sale, ca exemplu al unui gen literar specific modern – „jurnalul" sau „carnetele de note" sau „însemnările zilnice" ale scriitorului.

De ce citim jurnalul unui scriitor? Pentru că îi luminează celelalte cărți? Adesea nu este cazul. Mai probabil, pur și

---

* Același lucru se poate spune și despre un alt italian, Tommaso Landolfi, autor al unui mare număr de povestiri și romane, născut în același an cu Pavese (1908), dar care încă mai trăiește și scrie. Landolfi, căruia i s-a tradus pînă acum în engleză un singur volum, o selecție de nouă nuvele, intitulată *Soția lui Gogol și alte povestiri*, este un scriitor foarte deosebit de Pavese și, în cele mai bune momente ale sale, mai plin de forță. Spiritul său morbid, intelectualismul auster și concepțiile mai degrabă suprarealiste despre dezastru îl apropie mai mult de scriitori ca Borges și Isak Dinesen. Dar el și Pavese au ceva în comun, care face ca opera amîndurora să nu semene cu genul de ficțiune care se scrie astăzi în Anglia și America și să pară neinteresantă pentru publicul acesta. Ei împărtășesc proiectul unei scriituri esențialmente neutre, rezervate. Într-un asemenea gen de literatură, actul de a relata o poveste este văzut în primul rînd ca un act al inteligenței. A povesti înseamnă, în mod concret, a-ți folosi propria inteligență; unitatea povestirii caracteristică pentru ficțiunea europeană și latino-americană este unitatea inteligenței naratorului. Însă scrierile de ficțiune comune în America de azi nu au de-a face cu un asemenea gen răbdător, încăpățînat, neostentativ de inteligență. Scriitorii americani doresc mai ales ca faptele să se declare, să se interpreteze singure. Dacă există o voce narativă, cel mai probabil este ca ea să fie total lipsită de intervenția minții gînditoare – sau, dacă nu, să fie obositor de isteață și în continuă agitație. Astfel că, în cea mai mare parte, scriitura americană este grosolan de retorică (adică există o supraproducție de mijloace în raport cu scopurile urmărite). în contrast cu modul clasic european de a scrie, care-și obține efectele printr-un stil antiretoric – un stil care se reține și care tinde în cele din urmă spre o transparență neutră. Atît Pavese cît și Landolfi aparțin în mod evident acestei tradiții antiretorice.

** Cesare Pavese, *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*, tr. A. E. Murch, Jeanne Molli, New York, Walker & Co. [În românește cartea a apărut sub titlul *Meseria de a trăi*, care reproduce titlul original, *Mestiere de vivere*. Traducerea este semnată de Florin Chirițescu, care a mai tradus multe alte cărți de Cesare Pavese (n. tr.).]

simplu pentru forma neprelucrată a jurnalului, chiar dacă a fost scris cu intenţia unei viitoare publicări. Aici îl citim pe scriitor exprimîndu-se la persoana întîi; întîlnim eul din spatele măştilor eului, aşa cum apar ele în cărţile unui scriitor. Nici un fel de cunoaştere, oricît de intimă, a unui roman nu ne poate oferi aceasta, chiar dacă autorul scrie la persoana întîi sau foloseşte o persoană a treia care se orientează în mod transparent spre sine însuşi. Cele mai multe dintre romanele lui Pavese, inclusiv cele patru traduse în engleză, sînt narate la persoana întîi. Şi totuşi ştim că acel „eu" din romanele lui Pavese nu este identic cu Pavese însuşi, după cum nici „Marcel" care povesteşte *În căutarea timpului pierdut* nu e identic cu Proust, şi nici „K" din *Procesul* şi *Castelul* nu e identic cu Kafka. Rămînem cu un sentiment de insatisfacţie. Publicul modern îl vrea pe scriitorul gol-goluţ, tot astfel cum epocile credinţei religioase cereau un sacrificiu uman.

Jurnalul ne deschide atelierul sufletului scriitorului. Şi de ce sîntem interesaţi de sufletul scriitorului? Nu din cauză că am fi interesaţi de scriitori ca atare. Ci din cauza neobositei preocupări moderne pentru psihologie, ultima şi cea mai puternică moştenire a tradiţiei creştine a introspecţiei, inaugurată de Sfinţii Pavel şi Augustin, care echivalează descoperirea sinelui cu descoperirea sinelui care suferă. Pentru conştiinţa modernă, artistul (înlocuindu-l pe sfînt) este cazul exemplar al omului care suferă. Şi, dintre artişti, scriitorul, omul cuvintelor, este persoana pe care o considerăm cea mai în măsură să-şi exprime suferinţa.

Artistul reprezintă cazul exemplar al omului care suferă, pentru că el a găsit atît nivelul cel mai profund al suferinţei, cît şi mijloacele profesionale de a-şi sublima (în sensul literal, iar nu freudian, al cuvîntului) propria suferinţă. Ca om, el suferă; ca artist, îşi transformă suferinţa în artă. Scriitorul este omul care descoperă modul de a folosi suferinţa în economia artei – aşa cum sfinţii au descoperit utilitatea şi necesitatea suferinţei în economia mîntuirii.

Unitatea jurnalelor lui Pavese o putem găsi în reflecţiile sale cu privire la modul în care îşi poate folosi propria suferinţă şi

la modul în care poate să acționeze asupra ei. Literatura este unul din aceste moduri de a folosi suferința. Izolarea e un altul, reprezentînd în același timp o tehnică de a stimula și perfecționa propria artă și o valoare în sine. Iar sinuciderea este al treilea mod, utilizarea ultimă a suferinței – concepută nu ca sfîrșit al suferinței, ci ca mod suprem de a acționa asupra suferinței.

Găsim astfel această idee remarcabilă într-o însemnare de jurnal din 1938. Pavese scria: „Literatura este o apărare împotriva atacurilor vieții. Ea îi spune vieții: «Nu mă poți amăgi. Îți cunosc obiceiurile, reacțiile tale le prevăd și mă bucur să le urmăresc și-ți fur secretele prin obstrucții viclene care-ți opresc fluxul normal.» [...] Cealaltă apărare împotriva lucrurilor în general este tăcerea în vreme ce ne adunăm puterile pentru un nou salt înainte. Dar trebuie să ne impunem nouă înșine această tăcere, nu să lăsăm să ne fie impusă, nici chiar de către moarte. Să alegem o anumită dificultate doar pentru noi înseamnă ultima noastră apărare împotriva acestei dificultăți... Cei care, prin însăși natura lor, pot suferi complet, pînă la ultima limită, au un avantaj. Astfel putem dezarma puterea suferinței, o putem transforma în propria noastră creație, propria noastră alegere, supunîndu-ne ei. O justificare pentru sinucidere."

Formula modernă a jurnalului scriitorului înfățișează o evoluție curioasă, dacă o urmărim în exemplele sale definitorii: Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka și acum Pavese. Desfășurarea la vedere, lipsită de inhibiții, a egoismului evoluează în căutarea eroică a anulării eului. Pavese nu are nimic din simțul protestant al lui Gide în ceea ce privește propria viață ca operă de artă, respectul pentru propria ambiție, încrederea în propriile sentimente, dragostea de sine. Și nu are nici voluptuoasa angajare a lui Kafka, lipsită de orice ironie, în propria sa angoasă. Pavese, care folosea cu atîta libertate pronumele „eu" în romanele sale, vorbește de obicei despre sine în jurnal folosind pronumele „tu". Nu se descrie pe sine, ci se adresează sieși. Este propriul său spectator ironic, exhortativ, mereu plin de reproșuri. Consecința finală a unei asemenea priviri asupra propriului sine nu putea fi alta decît sinuciderea.

Jurnalele cuprind de fapt o lungă serie de autoaprecieri şi întrebări adresate sieşi. Nu înregistrează nimic din viaţa de zi cu zi sau din incidentele observate; nu există nici descrieri ale familiei, prietenilor, iubitelor, colegilor sau reacţii faţă de evenimentele publice (ca în *Jurnalul* lui Gide). Tot ceea ce ar satisface aşteptările cele mai convenţionale faţă de conţinutul unui jurnal de scriitor (ca în *Caietele de note* ale lui Coleridge şi, din nou, în *Jurnalul* lui Gide) sînt numeroasele reflecţii asupra problemelor generale ale stilului şi compoziţiei literare, precum şi notele abundente despre lecturile scriitorului. Pavese era în foarte mare măsură un „bun european", deşi nu a călătorit niciodată în afara Italiei; jurnalul dovedeşte că el se simţea acasă în întreaga literatură şi gîndire europeană şi, de asemenea, în literatura americană (de care era interesat în mod deosebit). Pavese nu a fost doar un romancier, ci şi un *uomo di cultura*: poet, autor de romane, de proză scurtă, critic literar, traducător şi redactor la una din cele mai importante edituri din Italia (Einaudi). Multe pagini din jurnal sînt dedicate problemelor acestui scriitor-ca-om-de-litere. Sînt şi comentarii sensibile şi subtile pe marginea unei vieţi de lecturi imens de variate, mergînd de la Rig Veda, Euripide şi Defoe pînă la Corneille, Vico, Kierkegaard şi Hemingway. Dar nu vreau să vorbesc aici despre acest aspect al jurnalelor, căci nu în aşa ceva constă interesul deosebit pe care-l au jurnalalele unui scriitor pentru publicul modern. Ar trebui totuşi să observăm că, atunci cînd Pavese îşi discută propria operă, nu o face în calitate de scriitor, ci mai degrabă ca cititor sau critic. Nu se discută elaborarea unei anumite opere, planurile sau schiţele unor nuvele, romane sau poeme care ar urma să fie scrise. Singura operă discutată e cea deja terminată. O altă omisiune notabilă a acestui jurnal o constituie reflecţiile lui Pavese asupra implicării sale în politică – nici activităţile sale antifasciste, pentru care a fost închis timp de zece luni în 1935, nici asocierea sa cu partidul comunist, îndelungată, ambivalentă şi în cele din urmă plină de deziluzii.

S-ar putea spune că în jurnalul acesta există două persoane. Pavese omul şi Pavese criticul şi cititorul. Sau: Pavese gîndind în perspectivă şi Pavese gîndind retrospectiv. Este aici o analiză

a propriilor sentimente și proiecte plină de reproșuri și îndemnuri; reflecțiile se concentrează asupra propriului talent de scriitor, de îndrăgostit de femei și de viitor sinucigaș. Mai sînt și comentariile retrospective: analiza unora din cărțile sale terminate și a locului pe care-l ocupă acestea în ansamblul propriei opere; însemnările de lectură. În măsura în care „prezentul" vieții lui Pavese intră în jurnalul său, aceasta se întîmplă mai ales sub forma unor considerații despre propriile aptitudini și proiecte.

În afara scrisului, există două perspective la care Pavese se întoarce constant. Una din ele este suicidul, care l-a ispitit pe Pavese cel puțin încă din anii de universitate (cînd doi dintre prietenii săi apropiați s-au sinucis), și constituie o temă prezentă aproape în fiecare pagină a jurnalului. Cealaltă este perspectiva iubirii romantice și a eșecului erotic. Pavese se arată torturat de un simț profund al inadecvării sale sexuale, pe care caută să îl confirme prin tot felul de teorii despre tehnica sexuală, despre lipsa de speranță a dragostei și despre războiul sexelor. Remarci despre spiritul rapace și exploatator al femeilor alternează cu confesiuni ale propriei neputințe de a iubi sau de a oferi satisfacție sexuală. Pavese, care nu a fost niciodată căsătorit, transcrie în jurnal reacțiile în fața unor legături îndelungate și a unor experiențe sexuale întîmplătoare, de obicei în momentul în care se așteaptă la complicații sau după ce asemenea legături au dat greș. Femeile înseși nu sînt niciodată descrise; evenimentele propriu-zise ale relațiilor nu sînt pomenite nici măcar prin aluzii.

Cele două teme sînt intim legate, așa cum le-a trăit Pavese însuși. În ultimele luni ale vieții, în mijlocul unei relații nefericite cu o vedetă americană de cinema, el scrie: „Nu te omori din dragoste pentru o femeie, ci din cauză că dragostea – orice dragoste – ne dezvăluie în goliciunea noastră, în nefericirea, în vulnerabilitatea, în nimicnicia noastră... În adîncul meu, eu nu am reușit să prind această uimitoare legătură de dragoste care se desfășura [...], ca să mă întorc la vechiul meu gînd, la vechea mea tentație atît de stăruitoare, ca să am o scuză pentru a mă gîndi la ea din nou: dragostea și moartea. E un tipar

ereditar." Sau iarăşi, în ton ironic, Pavese remarcă: „Este cu putinţă să nu te gîndeşti la femei, aşa cum unii nu se gîndesc la moarte." Femeile şi moartea nu au încetat să-l fascineze pe Pavese, cu tot atîta anxietate şi morbiditate, întrucît cea mai importantă problemă a sa, în ambele cazuri, era dacă va fi sau nu la înălţimea momentului.

Ceea ce are Pavese de spus despre dragoste este doar reversul cunoscut al idealizării romantice. Pavese redescoperă, ca şi Stendhal, că dragostea este în esenţă o ficţiune; nu că dragostea face uneori greşeli, ci că, în esenţă, ea însăşi e o greşeală. Ceea ce este considerat drept ataşament faţă de o altă fiinţă este de fapt încă un dans al eului singuratic. E uşor de văzut în ce măsură acest punct de vedere asupra dragostei corespunde cu vocaţia modernă a scriitorului. În tradiţia aristotelică a artei – ca imitaţie –, scriitorul reprezenta mediul sau vehiculul adevărului a ceva din afara lui. În tradiţia modernă (începînd, în linii mari, o dată cu Rousseau) a artei ca expresie, artistul spune adevărul despre sine însuşi. Era deci inevitabil să apară o teorie a iubirii ca experienţă sau revelaţie a sinelui, prezentată, înşelător, ca o experienţă sau revelaţie a valorii fiinţei sau obiectului iubit. Dragostea, ca şi arta, devine un mediu de exprimare a sinelui. Dar din cauză că a crea o femeie nu e un act solitar, precum crearea unui roman sau a unui poem, această încercare este sortită eşecului. O temă predominantă astăzi în literatura şi cinematograful serios este eşecul iubirii. (Cînd întîlnim o aserţiune contrară, ca de exemplu în *Amantul doamnei Chatterley* sau în filmul lui Louis Malle *Îndrăgostiţii*, înclinăm să considerăm aşa ceva drept un „basm"). Dragostea moare pentru că naşterea ei a fost o eroare. Totuşi, rămîne o eroare necesară, atîta vreme cît vezi lumea, potrivit unei expresii a lui Pavese, drept „o junglă a propriilor interese". Eul izolat nu încetează să sufere. „Viaţa este suferinţă şi savurarea iubirii este un anestezic."

O altă consecinţă a acestei credinţe moderne în caracterul fictiv al ataşamentului erotic este o nouă acceptare, conştientă de sine, a puterii de fascinaţie a iubirii neîmpărtăşite. Cum dragostea este o emoţie trăită de eul singuratic şi proiectată în mod eronat în afară, inaccesibilitatea eului fiinţei iubite exercită o

atracție hipnotică pentru imaginația romantică. Capcana pe care o întinde o dragoste neîmpărtășită constă în identitatea dintre ceea ce Pavese numește „comportare perfectă“ și un eu puternic, absolut izolat, indiferent. „Comportarea perfectă se naște din indiferența perfectă“, scrie Pavese în jurnalul său în 1940. „Poate din cauza aceasta iubim nebunește o ființă care ne tratează cu indiferență; ea reprezintă «stilul», fascinația «clasei», tot ceea ce este demn de a fi dorit.“

Multe din remarcile lui Pavese despre iubire par să fie exemplificări în sprijinul tezei lui Denis de Rougemont și a altor istorici ai imaginarului occidental care au urmărit evoluția imaginii occidentale a iubirii sexuale, începînd cu Tristan și Isolda, ca fiind o „agonie romantică“, o dorință de moarte. Însă izbitoarea împletire retorică a termenilor „scriere“, „sex“ și „sinucidere“ în jurnalul lui Pavese arată că această sensibilitate, în forma ei modernă, este mai complexă. Teza lui Rougemont ar putea arunca o lumină asupra supraevaluării occidentale a iubirii. dar nu și asupra pesimismului modern care o înconjoară, asupra concepției potrivit căreia dragostea și satisfacția sexuală sînt niște proiecte fără speranță. Rougemont ar fi putut folosi foarte bine cuvintele lui Pavese: „Dragostea este cea mai ieftină religie“.

Opinia mea este că acest cult modern al iubirii nu constituie o parte a vreunei erezii creștine (gnostică, maniheistă, catară), așa cum sugerează Rougemont, ci exprimă preocuparea centrală și specific modernă pentru pierderea puterii de a simți. Dorința de a cultiva „arta de a ne privi pe noi înșine ca și cum am fi personaje în vreunul din romanele noastre, [...] ca un mod de a ne pune în situația de a gîndi constructiv și de a culege beneficiile“ – acestea sînt cuvintele lui Pavese atunci cînd vorbește, plin de speranță, despre o situație de autoalienare, care în alte pagini ale jurnalului său constituie un prilej de suferință continuă. Căci „viața începe în trup“, așa cum observă Pavese într-o altă însemnare; și el dă glas în permanență reproșului pe care trupul i-l adresează minții. Dacă civilizația poate fi definită ca acel stadiu al vieții omenești în care, în mod obiectiv, trupul devine o problemă, atunci epoca noastră de civilizație poate fi

descrisă drept stadiul în care sîntem conştienţi în mod subiectiv de această problemă şi ne simţim prinşi de ea ca într-o capcană. Aspirăm spre viaţa trupului şi respingem tradiţiile ascetice ale iudaismului şi creştinismului, dar sîntem limitaţi încă de sensibilitatea generalizată pe care această tradiţie religioasă ne-a lăsat-o moştenire. De aceea ne plîngem; sîntem resemnaţi şi detaşaţi; ne plîngem. Permanentele rugăciuni ale lui Pavese pentru forţa de a duce o viaţă de recluziune riguroasă şi de singurătate („Singura regulă eroică e să fii singur, singur, singur") sînt strîns legate de plîngerile sale repetate în legătură cu incapacitatea de a simţi. (Vezi, de exemplu, remarcile sale cu privire la absenţa oricărui sentiment atunci cînd prietenul său cel mai bun, Leone Ginzburg, eminent profesor şi conducător al mişcării de rezistenţă, a fost torturat pînă la moarte de către fascişti în 1940.) Aici intervine cultul modern al iubirii; e principalul mod în care ne încercăm forţa sentimentelor şi aflăm că ea ne lipseşte.

Toată lumea ştie că noi avem o concepţie diferită, mult mai emfatică, despre dragostea intersexuală decît grecii antici şi orientali şi că viziunea modernă asupra iubirii constituie o extindere a spiritului creştin, chiar dacă într-o formă atenuată şi secularizată. Însă cultul iubirii nu e, aşa cum pretinde Rougemont, o *erezie* creştină. Creştinismul este, încă de la începuturile lui (Sfîntul Pavel), o religie romantică. Cultul iubirii este, în Occident, un aspect al cultului suferinţei – suferinţa ca dovadă supremă a seriozităţii (paradigma Crucii). Evreii, grecii şi orientalii antici nu atribuie aceeaşi valoare iubirii, pentru că nici suferinţa nu are aceeaşi valoare pozitivă. Suferinţa nu era semnul seriozităţii; mai degrabă seriozitatea era măsurată în funcţie de aptitudinea cuiva de a evita sau de a transcende pedeapsa suferinţei, de capacitatea cuiva de a ajunge la linişte şi echilibru. Dimpotrivă, sensibilitatea pe care am moştenit-o identifică spiritualitatea şi seriozitatea cu tulburarea, suferinţa, pasiunea. Timp de două mii de ani, printre creştini şi evrei era la modă, în plan spiritual, să te afli în suferinţă. Astfel că noi preţuim nu dragostea, ci suferinţa – mai precis, meritele şi beneficiile spirituale ale suferinţei.

Contribuția modernă la această sensibilitate creștină a constat în descoperirea putinței de a face din operele de artă și din aventura iubirii sexuale cele mai voluptuoase surse ale suferinței. Aceasta este ceea ce căutăm în jurnalul unui scriitor și ceea ce Pavese ne oferă cu o abundență neliniștitoare.

[1962]

Simone Weil

Eroii culturali ai civilizației noastre burgheze liberale sînt antiliberali și antiburghezi; sînt scriitori repetitivi, obsesivi și nepoliticoși, care impresionează prin forță – nu doar prin tonul autorității personale și prin ardoarea lor intelectuală, ci și prin sentimentul că reprezintă cazuri extreme din punct de vedere personal și intelectual. Bigoții, istericii, cei care distrug sinele – aceștia sînt scriitori care depun mărturie pentru timpul politicos și temător pe care-l trăim. De cele mai multe ori este vorba de un anumit ton; cu greu s-ar putea da crezare unor idei exprimate pe tonul impersonal al sănătății mentale. Anumite epoci sînt prea complexe, prea asurzite de experiențele istorice și intelectuale contradictorii pentru a mai auzi vocea acestei sănătăți mentale. Sănătatea devine un compromis, o evaziune, o minciună. Epoca noastră urmărește conștiincios sănătatea fizică, și cu toate acestea oamenii ei mai cred doar în realitatea bolii. Adevărurile pe care le respectăm sînt cele născute din nefericire. Măsurăm adevărul după costul suferinței pe care o îndură scriitorul – mai degrabă decît după standardele unui adevăr obiectiv căruia să-i corespundă cuvintele acestuia. Fiecare din adevărurile noastre trebuie să-și aibă martirul său.

Ceea ce l-a revoltat pe Goethe, ajuns la vîrsta maturității, atunci cînd tînărul Kleist i-a prezentat mai vîrstnicului om de litere german propriile sale opere „îngenuncheat în fața inimii sale" – nota de morbiditate, de isterie, simțul nesănătosului, enorma complacere în suferință din care proveneau piesele și povestirile lui Kleist – este exact ceea ce prețuim noi astăzi. Astăzi Kleist este gustat, în timp ce majoritatea scrierilor lui

Goethe îi plictisesc pe cei care trebuie să le studieze în şcoală. Tot astfel, scriitori precum Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet – şi Simone Weil – ne impun tocmai datorită aerului lor nesănătos. Morbiditatea este cea care le dă soliditate şi putere de convingere.

Poate că există epoci care nu au nevoie de adevăr într-o măsură tot atît de mare pe cît au nevoie de o aprofundare a simţului realităţii, de dezvoltarea imaginaţiei. În ceea ce mă priveşte, nu mă îndoiesc că viziunea sănătoasă asupra lumii este cea adevărată. Dar oare avem nevoie întotdeauna de adevăr? Nevoia de adevăr nu este constantă, după cum nu este nici nevoia de odihnă. O idee care reprezintă o distorsiune a adevărului poate avea o forţă intelectuală mai mare decît adevărul; poate sluji mai bine nevoile spiritului, care sînt schimbătoare. Adevărul este echilibrul, dar opusul adevărului, care este dezechilibrul, s-ar putea să nu fie o minciună.

Scriind acestea nu vreau să contest o modă, ci să subliniez motivul din spatele gustului contemporan pentru extreme în artă şi în gîndire. Trebuie numai să nu fim ipocriţi, să recunoaştem de ce citim şi admirăm scriitori ca Simone Weil. Nu pot crede că, din zecile de mii de cititori pe care şi i-a cîştigat după publicarea postumă a cărţilor şi eseurilor, sînt prea mulţi aceia care îi împărtăşesc cu adevărat ideile. Nici nu e necesar; nu este necesar să împărtăşeşti cu ea angoasa şi relaţia ei de iubire, neconsumată, cu Biserica Catolică, sau să accepţi teologia ei gnostică a absenţei divinităţii, sau să-ţi asumi idealurile ei de negare a trupului sau să fii de acord cu ura ei, de o violentă nedreptate, faţă de civilizaţia romană şi faţă de evrei. La fel stau lucrurile şi cu Kierkegaard şi Nietzsche; cei mai mulţi dintre admiratorii lor moderni n-au putut să le îmbrăţişeze ideile şi nici n-au făcut-o. Îi citim pe scriitorii de o asemenea dureroasă originalitate pentru autoritatea lor personală, pentru exemplara lor seriozitate, pentru disponibilitatea lor evidentă de a se sacrifica pentru adevărurile lor şi – doar în parte – pentru „vederile“ lor. Aşa cum coruptul Alcibiade îl urma pe Socrate, neputînd şi nedorind să-şi schimbe viaţa, dar emoţionat, îmbogăţit şi plin de iubire, tot astfel cititorul modern înzestrat cu sensibilitate îşi

aduce omagiul unui nivel de realitate spirituală care nu este şi nici nu poate fi al lui.

Unele vieţi sînt exemplare, altele nu; şi dintre vieţile exemplare sînt unele care ne cheamă să le imităm, şi altele pe care le privim de la distanţă cu un amestec de repulsie, milă şi reverenţă. Este, în mare, deosebirea dintre erou şi sfînt (dacă putem folosi acest ultim termen într-un sens estetic, mai degrabă decît într-unul religios). O astfel de viaţă, absurdă în exagerările şi în gradul ei de automutilare – precum aceea a lui Kleist sau a lui Kierkegaard –, a fost cea a lui Simone Weil. Mă gîndesc la ascetismul fanatic al vieţii ei, la dispreţul faţă de plăcere şi fericire, la nobilele şi ridicolele ei gesturi politice, la laborioasele ei refuzuri de sine, la neobosita ei căutare a nefericirii; şi nu exclud modestia ei casnică, stîngăcia ei fizică, migrenele şi tuberculoza ei. Nici un om care iubeşte viaţa n-ar dori să-i imite dăruirea faţă de martiriu, şi nici nu ar dori-o pentru proprii copii sau pentru vreo fiinţă la care ţine. Dar, în măsura în care iubim seriozitatea, ca şi viaţa, sîntem emoţionaţi de ea, ne hrănim din exemplul ei. În respectul pe care i-l acordăm unei asemenea vieţi recunoaştem prezenţa misterului lumii – şi misterul acesta este exact lucrul pe care îl neagă siguranţa adevărului, a unui adevăr obiectiv. În acest sens, orice adevăr este superficial; şi unele distorsiuni ale adevărului (dar nu toate), unele insanităţi (dar nu toate), unele morbidităţi (dar nu toate), unele negări ale vieţii (dar nu toate) sînt născătoare de adevăr, producătoare de sănătate mentală, creatoare de sănătate fizică şi sporesc puterea şi intensitatea vieţii.

[1963]

Carnetele lui Camus

Scriitorii mari sînt fie soţi, fie amanţi. Unii scriitori au virtuţile solide ale unui soţ: sînt demni de încredere, inteligibili, plini de generozitate, de decenţă. Există şi alţi scriitori, în care preţuieşti înzestrările unui iubit, darurile de temperament mai curînd decît bunătatea morală. E ştiut că femeile tolerează la un iubit acele calităţi – buna dispoziţie, egoismul, imposibilitatea de a inspira încredere, brutalitatea – pe care nu le-ar accepta niciodată la un soţ, în schimbul emoţiei, al infuziei de simţăminte intense. În acelaşi fel, cititorii se împacă cu incapacitatea de a înţelege, cu obsesiile, cu adevărurile dureroase, cu minciunile, cu gramatica imperfectă dacă, în compensaţie, scriitorul le permite să savureze emoţii rare şi senzaţii primejdioase. Şi, ca şi în viaţă, şi în artă este nevoie şi de soţi, şi de iubiţi. E un mare păcat atunci cînd cineva e silit să aleagă între ei.

Încă o dată, în artă se întîmplă precum în viaţă: amantul trebuie să ocupe locul al doilea. În marile epoci literare, soţii au fost mai numeroşi decît amanţii; de fapt, în toate marile epoci literare cu excepţia celei pe care o trăim. Perversitatea este muza literaturii moderne. Astăzi casa ficţiunii s-a umplut de amanţi nebuni, de violatori joviali, de fii castraţi – dar mai sînt foarte puţini soţi. Soţii au conştiinţa vinovată, cu toţii ar vrea să fie amanţi. Chiar şi un scriitor atît de casnic şi de solid ca Thomas Mann era chinuit de o anume ambivalenţă faţă de virtute şi o purta întotdeauna în sine sub forma unui conflict între burghez şi artist. Dar cei mai moderni scriitori nici nu mai recunosc problema lui Mann. Fiecare scriitor, fiecare mişcare

literară se ia la întrecere cu predecesorii într-o mare desfăşurare de temperament, de obsesii şi singularităţi. Literatura modernă este supraalimentată cu nebuni de geniu. Nu-i de mirare, deci, că atunci cînd apare un scriitor extraordinar de dotat, al cărui talent îl înalţă aproape pînă la statutul de geniu şi care îşi asumă cu îndrăzneală responsabilităţile sănătăţii mentale, el va fi aclamat mai presus de meritele sale pur literare.

Vorbesc aici, desigur, despre Albert Camus, soţul ideal al literelor contemporane. Fiind un contemporan, el trebuia să aibă de-a face cu temele nebunilor: sinuciderea, lipsa sentimentelor, vinovăţia, spaima şi teroarea absolută. Dar el le abordează un aer atît de rezonabil, de măsurat şi de lipsit de orice efort, cu atîta impersonalitate plină de graţie, încît aceasta îl desparte cu totul de ceilalţi. Pornind de la premisele unui nihilism popular, el îşi emoţionează cititorul doar prin forţa vocii şi a tonului său liniştit, aducîndu-l la concluzii umaniste şi umanitare cîtuşi de puţin implicate în premisele sale. Saltul ilogic în abisul nihilismului este darul pentru care cititorii îi sînt recunoscători lui Camus. Acesta este motivul pentru care el trezeşte sentimente de reală afecţiune din partea cititorilor săi. Kafka stîrneşte milă şi spaimă, Joyce, admiraţie, Proust şi Gide, respect, dar nici un alt scriitor modern la care m-aş putea gîndi, în afară de Camus, nu a trezit iubire. Moartea sa, în 1960, a fost resimţită ca o pierdere personală de întreaga lume a culturii.

Ori de cîte ori se vorbeşte despre Camus există un amestec de judecăţi personale, morale şi literare. Nici o discuţie despre scriitorul Camus nu renunţă să includă, sau cel puţin să sugereze, un omagiu adus bunătăţii şi puterii sale de atracţie. A scrie despre Camus înseamnă deci a lua în considerare ceea ce intervine între imaginea unui scriitor şi opera lui, adică relaţia dintre moralitate şi literatură. Căci nu numai că Albert Camus îşi impune întotdeauna problema sa morală în conştiinţa cititorului. (Toate povestirile, piesele de teatru şi romanele sale vorbesc despre evoluţia unui anumit sentiment al responsabilităţii sau despre absenţa lui.) Dar şi pentru că opera sa, privită exclusiv ca o realizare literară, nu e suficient de majoră pentru a suporta ponderea admiraţiei pe care cititorii vor să i-o acorde.

Se *dorește* ca Albert Camus să fie un scriitor cu adevărat mare, nu doar unul foarte bun. Dar el nu este. Ar putea fi util să-l comparăm pe Camus cu George Orwell și James Baldwin, alți doi scriitori gospodari, care încearcă să îmbine rolul artistului cu conștiința civică. Și Orwell, și Baldwin sînt scriitori mai buni în eseurile lor decît în cărțile de ficțiune. Disparitatea aceasta n-o întîlnim la Camus, un scriitor cu mult mai important. Dar adevărul este că arta lui Camus e întotdeauna pusă în slujba unor anumite concepții intelectuale care sînt mult mai deplin exprimate în eseurile lui. Ficțiunea lui Camus este ilustrativă, filosofică. Nu este vorba în ea atît despre personaje – Meursault, Caligula, Jan, Clamence, doctorul Rieux –, cît despre problemele inocenței și culpabilității, despre responsabilitate și indiferență nihilistă. Cele trei romane, nuvelele și piesele de teatru au o înfățișare subțiratică, oarecum scheletică, ceea ce le face să fie cu mult mai prejos decît nivelul artei de prim rang, dacă le judecăm după criteriile artei. Spre deosebire de Kafka, la care ficțiunile cele mai reprezentative și simbolice sînt, în același timp, acte autonome ale imaginației, ficțiunea scrisă de Camus își trădează permanent sursa, care constă într-o preocupare de ordin intelectual.

Ce se poate spune despre eseurile, articolele politice, conferințele, critica literară, publicistica lui Camus? E o operă extrem de distinsă. Dar era oare Camus un gînditor important? Răspunsul este nu. Sartre, în schimb, oricît de dezagreabile ar fi unele din simpatiile lui politice în ochii publicului său de limbă engleză, aduce o minte puternică și originală în analizele lui filosofice, psihologice și literare. Camus, oricît de atractive ar fi vederile lui politice, nu face aceasta. Celebrele eseuri filosofice (*Mitul lui Sisif*, *Omul revoltat*) sînt opera unui epigon extraordinar de talentat și cultivat. Același lucru e adevărat și în ceea ce-l privește pe Camus ca istoric al ideilor și critic literar. Camus este în cele mai bune momente ale sale atunci cînd se despovărează de bagajul culturii existențialiste (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoievski, Heidegger, Kafka) și vorbește doar în numele său. Lucrul acesta se întîmplă în marele eseu împotriva pedepsei capitale, *Reflecții asupra ghilotinei*, și în

scrierile lui ocazionale, cum sînt eseurile despre Alger, Oran și alte locuri din preajma Mediteranei.

Nici artă și nici gîndire de calitatea cea mai înaltă nu pot fi găsite la Camus. Ceea ce explică prestigiul extraordinar al operei sale este o frumusețe de un alt ordin, o frumusețe morală, o calitate pe care cei mai mulți dintre scriitorii secolului al XX-lea nu o caută. Alți scriitori au fost mai angajați, mai moraliști. Dar nici unul dintre ei nu s-a înfățișat cu mai multă frumusețe, mai convingător în profesarea unui interes etic. Din nefericire, frumusețea morală în artă – asemenea frumuseții fizice a unei persoane – este extrem de perisabilă. Nu este în nici un caz la fel de durabilă ca frumusețea artistică sau intelectuală. Frumusețea morală are tendința de a cădea foarte repede în sentențiozitate și desuetitudine. Aceasta i se întîmplă foarte adesea scriitorului care, asemenea lui Camus, își exercită fascinația asupra unei generații ce și-a format imaginea despre ceea ce este exemplar pentru un om într-o situație istorică dată. Dacă nu posedă rezerve deosebite de originalitate artistică, este foarte probabil ca opera lui să pară dintr-o dată dezgolită, după moartea sa. În ceea ce-i privește pe unii dintre cititorii săi, această decădere l-a surprins pe Camus chiar din timpul vieții. Sartre, în faimoasa dezbatere care a pus capăt faimoasei lor prietenii, a notat cu cruzime, însă pe bună dreptate, că Albert Camus ducea întotdeauna cu el un „piedestal portativ". Apoi a intervenit și acea cinstire mortală, premiul Nobel. Și, puțin înainte de a muri, un critic îi prezicea lui Camus soarta lui Aristide: vom obosi să tot auzim că i se spune „cel Drept".

Poate că este întotdeauna primejdios pentru un scriitor să inspire recunoștință cititorilor săi, recunoștința fiind unul dintre cele mai vehemente, dar și cele mai trecătoare sentimente. Însă nu putem respinge asemenea remarci lipsite de amabilitate, catalogîndu-le pur și simplu drept răzbunare a celor recunoscători. Dacă seriozitatea morală a lui Camus a încetat în anumite momente să captiveze și a început să irite, aceasta s-a întîmplat pentru că era în ea o anumită slăbiciune intelectuală. Se simțea în Camus, așa cum se simte și la James Baldwin, prezența unei pasiuni pe de-a-ntregul genuine și relevante istoric. Dar, în cazul

lui Baldwin, această pasiune părea să se transforme prea repede într-un limbaj solemn, într-o oratorie inepuizabilă care se autogenera. Imperativele morale – dragostea, moderaţia – propuse pentru a neutraliza nişte dileme istorice sau metafizice intolerabile erau prea generale, prea abstracte, prea retorice.

Camus este scriitorul care, pentru o întreagă generaţie cultivată, a reprezentat imaginea eroică a unui om trăind într-o stare de revoluţie spirituală permanentă. Dar el este, de asemenea, cel care a susţinut paradoxul unui nihilism civilizat, al unei revolte absolute care-şi recunoaşte limite, şi a convertit acest paradox într-o reţetă a bunului cetăţean. Ce bunătate intricată, la urma urmei! În scrierile lui Camus, bunătatea este silită să-şi caute, în acelaşi timp, şi acţiunea cuvenită, şi raţiunea ei de a fi. Aceasta este revolta. În 1939, în mijlocul reflecţiilor asupra războiului tocmai început, tînărul Camus şi-a întrerupt însemnările din *Carnete* ca să remarce: „Îmi caut raţiuni pentru propria mea revoltă, pe care nimic pînă acum nu a justificat-o". Poziţia radicală pe care şi-o asumase a precedat raţiunile care s-o justifice. Mai mult de un deceniu mai tîrziu, în 1951, Camus a publicat *Omul revoltat.* Respingerea revoltei în cartea aceasta era, în egală măsură, un gest temperamental şi un act de autoconvingere.

Remarcabil este faptul că, dat fiind temperamentul rafinat al lui Camus, i-a fost totuşi cu putinţă să acţioneze, să facă alegeri istorice reale cu o asemenea deplină dăruire sufletească. Nu trebuie să uităm că, în scurta sa viaţă, Camus a fost nevoit să facă nu mai puţin de trei alegeri exemplare – să participe personal la Rezistenţa franceză, să se disocieze de partidul comunist şi să refuze să ia atitudine pentru o parte sau alta în ceea ce priveşte revolta algeriană – şi că, după părerea mea, s-a achitat admirabil de două dintre ele. Problema lui Camus, în ultimii ani ai vieţii sale, nu a constat în faptul că ar fi devenit religios, sau că s-ar fi retranşat în seriozitatea burgheză umanitaristă, sau că şi-ar fi pierdut însufleţirea socialistă. A fost vorba mai degrabă de faptul că el a fost proiectat de petarda propriei sale virtuţi. Un scriitor care joacă rolul unei conştiinţe publice are nevoie de o energie extraordinară şi de instincte sigure, asemenea unui

boxeur. După o vreme, e inevitabil ca asemenea instincte să se atenueze. El are nevoie, de asemenea, de duritate emoţională. Camus nu a fost atît de dur, nu în felul în care este Sartre. Nu subestimez curajul implicat în dezavuarea atitudinii procomuniste a multor intelectuali francezi la sfîrşitul anilor '40. Ca judecată morală, atitudinea lui Camus a fost justă atunci şi, de la moartea lui Stalin, el a fost de mai multe ori justificat şi din punct de vedere politic. Însă nu se întîmplă prea des ca judecata morală şi judecata politică să coincidă în chip atît de fericit. Dureroasa lui incapacitate de a lua poziţie faţă de problema algeriană – problemă asupra căreia el, deopotrivă algerian şi francez, era în mod deosebit în măsură să ia cuvîntul – reprezintă testamentul ultim şi nefericit al virtuţii sale morale. În cursul anilor '50, Camus a declarat că loialităţile şi simpatiile sale particulare îl puneau în imposiblitatea de a formula o judecată politică decisivă. De ce i se cere atît de mult unui scriitor? întreba el deprimat. Însă pe cînd Camus se agăţa de propria lui tăcere, atît Merleau-Ponty, care îl urmase pe Camus, părăsind echipa de la *Temps Modernes* în problema comunismului, cît şi Sartre însuşi adunaseră semnături influente în favoarea a două manifeste istorice protestînd împotriva continuării războiului din Algeria. A fost o ironie dură faptul că atît Merleau-Ponty, a cărui perspectivă generală politică şi morală era atît de apropiată de cea a lui Camus, cît şi Sartre, a cărui integritate politică Camus păruse să o demoleze înainte cu un deceniu, au fost în situaţia de a-i conduce pe intelectualii francezi de conştiinţă spre poziţia inevitabilă – spre singura poziţie –, aceea pe care toată lumea nădăjduise că o va adopta Camus.

Acum cîţiva ani, într-un eseu pătrunzător pe marginea uneia din cărţile lui Camus, Lionel Abel vorbea despre el ca despre omul care întrupează Sentimentele Nobile, distincte de Acţiunea Nobilă. Lucrul este perfect adevărat, şi nu înseamnă că ar exista vreun fel de ipocrizie în morala lui Camus. Înseamnă că nu acţiunea este cea dintîi preocupare a lui Camus. Capacitatea de a acţiona sau de a se abţine de la acţiune este secundară faţă de capacitatea sau incapacitatea de a simţi. Camus îşi elaborase nu atît o poziţie intelectuală, cît o strădanie de a simţi – cu toate

riscurile neputinței politice implicate în aceasta. Opera lui Camus dezvăluie un temperament în căutarea unei situații, sentimente nobile în căutarea unor acțiuni nobile. De fapt, tocmai această disjuncție constituie subiectul literaturii și eseurilor filosofice ale lui Camus. În ele găsim prescrierea unei atitudini (nobile, stoice, în același timp detașată și plină de compasiune), care determină descrierea unor evenimente extrem de dureroase. Atitudinea, sentimentul nobil, nu este cu adevărat legată de eveniment. Este o transcendere a evenimentului, mai mult decît un răspuns sau o soluție pentru el. Viața și opera lui Camus nu sînt legate atît de moralitate, cît de patosul pozițiilor morale. În acest patos constă modernitatea lui Camus. Și capacitatea sa de a suferi acest patetism într-un mod demn și viril este ceea ce-i face pe cititorii săi să-l iubească și să-l admire.

Și iarăși ne întoarcem la omul Camus, care a fost atît de iubit și totuși atît de puțin cunoscut. E ceva care nu ajunge să se întrupeze pe deplin în literatura de ficțiune a lui Camus, ca și în vocea, rece și senină, a faimoaselor sale eseuri. Aceasta în ciuda fotografiilor de neuitat care-i înfățișează chipul atît de fermecător și atitudinea sa degajată. O țigară îi atîrnă între buze, fie că e îmbrăcat într-un trenci, un pulover și o cămașă descheiată, fie că poartă un costum de stradă. În multe privințe este o față aproape ideală: adolescentină, atrăgătoare, dar nu foarte uscățivă, dură, cu o expresie deopotrivă intensă și modestă. Simți că ai vrea să-l cunoști pe omul acesta.

În *Carnete, 1935-1942**, primul dintre cele trei volume care urmează să apară, cuprinzînd însemnările lui Camus din 1935 pînă la moartea sa, admiratorii săi vor nădăjdui în mod firesc să găsească imaginea generoasă a omului a cărui operă i-a emoționat. Îmi pare rău că trebuie să spun, în primul rînd, că traducerea lui Philip Thody este slabă. E în repetate rînduri inadecvată, uneori pînă la punctul în care deformează grav sensul celor spuse de Camus. Este greoaie și dă greș întru totul atunci

---

* Albert Camus. *Notebooks. 1935-1942*, tr. Philip Thody, New York, Knopf.

cînd este vorba să propună echivalentul în engleză al stilului condensat, degajat și foarte elocvent al lui Camus. Cartea are de asemenea și un aparat critic academic și obscur, care s-ar putea să-i deranjeze pe unii cititori; pe mine m-a incomodat. (Pentru a-și face o idee de felul în care ar putea Camus să sune în limba engleză, curioșii ar putea arunca o privire asupra traducerii, exacte și pline de sensibilitatea nuanțelor, aparținîndu-i lui Anthony Hartley, a unor fragmente din *Carnete*, apărută în revista *Encounter* acum doi ani.) Dar nici un fel de traducere, oricît de fidelă sau de neatentă la tonalitatea originalului, nu poate face aceste *Carnete* mai mult sau mai puțin interesante decît sînt în realitate. Nu este vorba de un mare jurnal literar, precum cele ale lui Kafka și Gide. Nu au strălucirea incandescentă a *Jurnalului* lui Kafka. Le lipsește sofisticarea culturală, diligența artistică, densitatea umană a *Jurnalului* lui Gide. Se pot compara, să spunem, cu *Jurnalul* lui Cesare Pavese, numai că le lipsește elementul de dezvăluire personală și accesul la intimitatea psihologică.

Carnetele lui Camus cuprind foarte multe lucruri. Sînt jurnale de atelier ale unui scriitor, rezerve pentru scrierile lui, în care fraze, fragmente ale unor conversații auzite din întîmplare, idei pentru povestiri și uneori chiar paragrafe întregi întrupate ulterior în romane și eseuri au fost notate pentru prima oară. Asemenea selecții din *Carnete* reprezintă mai curînd schițe ale operei viitoare, și din cauza aceasta mă îndoiesc că îi vor fascina chiar și pe cei devotați literaturii lui Camus, în pofida unor adnotări pline de zel și a corelațiilor cu operele ulterioare stabilite de dl Thody. *Carnetele* cuprind, de asemenea, un melanj de note de lectură (Spengler, istoria Renașterii etc.) de o anvergură mai curînd restrînsă – de bună seamă că vastele lecturi folosite pentru scrierea *Omului revoltat* nu sînt notate aici – și mai multe maxime și reflecții pe teme psihologice și morale. Unele dintre aceste reflecții sînt foarte îndrăznețe și subtile. Merită să fie citite și ar putea contribui la corectarea imaginii comune a lui Camus, potrivit căreia el ar fi fost un fel de Raymond Aron, un om de cultură incomodat de filosofia germană și care s-a convertit mai tîrziu la empirismul anglo-saxon

şi la un bun-simţ purtînd numele de virtute „mediteraneană". *Carnetele*, cel puţin acest prim volum, transmit atmosfera agreabilă a unui nietzscheanism domesticit. Tînărul Camus scrie ca un Nietzsche francez, melancolic acolo unde Nietzsche este sălbatic, stoic acolo unde Nietzsche este revoltat, impersonal şi obiectiv în ton acolo unde Nietzsche este personal şi subiectiv pînă la manie. Şi, în sfîrşit, *Carnetele* sînt pline de comentarii personale – declaraţii şi rezoluţii, mai degrabă – de un pronunţat caracter impersonal.

Impersonalitatea e poate cea mai elocventă trăsătură a acestor *Carnete* ale lui Camus, pînă într-atît sînt de antiautobiografice. E greu să ne mai amintim, citind aceste *Carnete*, că, de fapt, Camus a fost un om care a avut o viaţă foarte interesantă (spre deosebire de mulţi alţi scriitori), interesantă nu numai într-un sens interior, ci şi într-unul exterior. Aproape nimic din această viaţă nu se păstrează în *Carnete*. Nu există nimic despre familia sa, de care era profund ataşat. Nici nu se menţionează în vreun fel evenimentele care au avut loc în această perioadă: activitatea sa la Théâtre de l'Équipe, prima şi cea de-a doua căsătorie, apartenenţa la partidul comunist, cariera de redactor al unui ziar algerian de stînga.

Fireşte, jurnalul unui scriitor nu trebuie judecat după criteriile unui jurnal intim obişnuit. Carnetele de însemnări ale unui scriitor au o funcţie foarte deosebită: se construieşte aici, treptat, identitatea scriitorului cu sine însuşi. În mod tipic, asemenea însemnări ale unui scriitor sînt pline de aserţiuni ale propriei sale voinţe: voinţa de a scrie, voinţa de a iubi, voinţa de a renunţa la iubire, voinţa de a continua să trăiască. Jurnalul este locul în care scriitorul este eroic faţă de sine însuşi. În el, scriitorul există doar ca o fiinţă umană înzestrată cu darul percepţiei, suferind, luptîndu-se să existe. Din cauza aceasta, toate comentariile personale din *Carnetele* lui Camus au o asemenea natură impersonală şi exclud cu totul evenimentele şi oamenii din viaţa sa. Camus scrie despre sine însuşi doar ca despre o fiinţă singuratică – un cititor singuratic, un *voyeur*, un adorator al soarelui şi mării şi un om care merge prin mijlocul lumii. Tocmai prin aceasta el este în atît de mare măsură un scriitor.

Singurătatea este metafora indispensabilă a conştiinţei scriitorului modern, nu numai pentru un neadaptat emoţional autodeclarat cum a fost Pavese, ci chiar şi pentru un om atît de sociabil şi de conştiincios din punct de vedere social cum a fost Camus.

Astfel, *Carnetele*, chiar dacă reprezintă o lectură fascinantă, nu rezolvă problema statutului permanent al lui Camus şi nici nu ne intensifică sensibilitatea faţă de el ca om. Camus a fost, după cum spunea Sartre, „admirabila conjuncţie a unui om, a unei acţiuni şi a unei opere." Astăzi mai rămîne doar opera. Şi orice ar fi inspirat această conjuncţie a omului, acţiunii şi operei în minţile şi inimile miilor lui de cititori şi admiratori, nu se mai poate reconstitui acum pe deplin doar prin experienţa operei. Ar fi fost o întîmplare semnificativă şi fericită dacă aceste *Carnete* ale lui Camus i-ar fi supravieţuit autorului lor ca să ne ofere mai mult în ceea ce-l priveşte pe omul care le-a scris, dar, din nefericire, nu s-a întîmplat aşa.

[1963]

Michel Leiris, *Vîrsta matură*

Apărînd în traducere în anul 1963, strălucita narațiune autobiografică a lui Michel Leiris, *L'Âge d'Homme*, ne pune, la prima vedere, mai degrabă în încurcătură. *Manhood* (*Vîrsta matură*), cum este intitulată în versiunea engleză, apare fără nici o prezentare*. Cititorul nu are cum să afle că Leiris, trecut acum de șaizeci de ani și autor a vreo douăzeci de cărți, dintre care nici una nu s-a tradus în engleză, este un poet important și un supraviețuitor venerabil al generației suprarealiste din Parisul anilor 1920, precum și un foarte eminent antropolog. Ediția americană nu explică nici că această *Vîrstă matură* nu e o carte recentă, că a fost scrisă de fapt la începutul anilor 1930, publicată pentru prima oară în 1939 și republicată, împreună cu un eseu important drept prefață, „Despre literatură considerată ca tauromahie", în 1946, cînd a avut un mare succes de scandal. Cu toate că autobiografiile pot captiva chiar dacă nu am fost în prealabil interesați – sau n-am avut motive să ne interesăm – de scriitorul respectiv, faptul că Leiris este necunoscut la noi complică problema, căci cartea lui este în foarte mare măsură o parte a istoriei unei vieți și face parte din opera acestei vieți.

În 1929, Leiris a trecut printr-o gravă criză mentală, la care a contribuit și faptul că devenise impotent, și a urmat, timp de un an, un tratament psihiatric. În 1934, cînd avea 34 de ani, a început să scrie *Vîrsta matură*. La vremea aceea era un poet puternic influențat de Apollinaire și de prietenul său Max Jacob; publicase deja mai multe cărți de poezie, prima din ele fiind

* Michel Leiris, *Manhood*, tr. Richard Howard, New York, Grossman.

Simulacre (*Simulacru*, 1925); şi, în acelaşi an în care a început *Vîrsta matură*, a scris un remarcabil roman în manieră suprarealistă, *Aurora*. Dar, puţin înainte de a începe *Vîrsta matură* (carte care nu a fost terminată decît în 1935), Leiris şi-a început o nouă carieră – aceea de antropolog. A făcut o primă călătorie în Africa (Dakar şi Djibouti) în 1931-1933 şi, la întoarcerea la Paris, s-a alăturat echipei de la Musée de l'Homme, unde a rămas, ocupînd un post important, pînă astăzi. În destăinuirile cu totul intime din *Vîrsta matură* nu se găseşte nici o urmă a acestei surprinzătoare schimbări bruşte – de la boem şi poet la situaţia de erudit şi de birocrat într-un muzeu. Nu se găseşte în *Vîrsta matură* nici un fel de menţionare a realizărilor poetului sau antropologului. Simţim de ce ele nu şi-ar avea locul aici; înregistrarea lor ar ştirbi impresia eşecului general.

În locul istoriei propriei vieţi, Leiris ne oferă un catalog al limitărilor ei. *Vîrsta matură* nu începe cu „M-am născut în...", ci cu o descriere lipsită de menajamente a trupului autorului. Aflăm din primele pagini date despre calviţia prematură a lui Leiris, despre o inflamaţie cronică a pleoapelor, despre slabele sale capacităţi sexuale, despre tendinţa sa de a sta pe scaun cu umerii căzuţi şi de a-şi scărpina regiunea anală atunci cînd este singur, despre o operaţie de amigdale care a avut efecte traumatice în copilărie, despre o infecţie, la fel de traumatică, a penisului şi, mai tîrziu, despre ipohondria de care suferă, despre laşitatea de care dă dovadă în orice fel de situaţie cît de puţin periculoasă, despre neputinţa de a vorbi fluent o limbă străină, despre jalnica lui incompetenţă în sporturile fizice. Propriul caracter este descris şi el sub aspectul limitărilor: Leiris se înfăţişează ca fiind „ros" de fantasme morbide şi agresiv faţă de corp în general şi faţă de femei în special. Cartea este un manual al abjecţiei – anecdote şi fantasme şi asocieri verbale şi vise transcrise parcă de un om aflat într-o stare de anestezie parţială, care îşi pune, în mod straniu, degetul pe propriile răni.

Am putea vedea în această carte a lui Leiris un exemplu deosebit de convingător al venerabilei preocupări pentru sinceritate care este specifică literaturii franceze. De la *Eseurile* lui Montaigne şi *Confesiunile* lui Rousseau, trecînd prin jurnalele

lui Stendhal, pînă la confesiunile moderne ale lui Gide, Jouhandeau şi Genet, marii scriitori francezi s-au ocupat într-o măsură stranie de prezentarea detaşată a sentimentelor intime, mai ales a acelora legate de sexualitate şi ambiţie. În numele sincerităţii, atît în formă autobiografică, cît şi în literatura lor de ficţiune (aşa cum se întîmplă cu Benjamin Constant, Laclos, Proust), scriitorii francezi şi-au explorat cu răceală maniile erotice şi au făcut speculaţii asupra tehnicilor dezangajării emoţionale. Această îndelungată preocupare pentru sinceritate – deasupra şi dincolo de expresivitatea emotivă – este cea care imprimă o anumită notă de severitate, de clasicism chiar, celor mai multe opere franceze din perioada romantică. Dar a privi cartea lui Leiris pur şi simplu în acest fel ar fi o nedreptate. *Vîrsta matură* este mai stranie şi mai dură decît ar sugera o asemenea descendenţă. Lucrurile pe care le recunoaşte Leiris sînt mult mai obscene şi respingătoare decît mărturisirea unor sentimente incestuoase, a sadismului, homosexualităţii, masochismului şi a promiscuităţii crase, din marile documente autobiografice franceze. Nu atît ceea ce a făcut Leiris şochează. Acţiunea nu e punctul său forte, iar viciile sale sînt cele ale unui temperament senzual înfricoşător de rece – eşecuri şi deficienţe de vierme, mult mai adesea decît acţiuni necurate. Aceasta datorită faptului că atitudinea lui Leiris nu are nici cea mai mică urmă de respect faţă de sine. Lipsa stimei sau a respectului faţă de sine însuşi este obscenă. Toate celelalte mari opere confesive ale literaturii franceze sînt născute din dragostea faţă de sine şi nu urmăresc scopul limpede de a apăra şi de a justifica sinele. Leiris se urăşte pe sine şi nu se poate nici apăra, nici justifica. *Vîrsta matură* este un exerciţiu de neruşinare – o suită de autodemascări ale unui temperament laş, morbid, alterat. Nu întîmplător Leiris dezvăluie în cursul naraţiunii ceea ce e dezgustător în ceea ce-l priveşte. Dezgustătorul, acesta este subiectul cărţii.

Ne-am putea întreba: la urma urmei, cui îi pasă? *Vîrsta matură* are, fără îndoială, o anumită valoare ca document clinic; e plină de învăţătură pentru cel care studiază din punct de vedere profesional aberaţiile mentale. Dar cartea n-ar fi demnă de atenţie dacă n-ar avea valoare ca literatură. Şi eu cred că are

o asemenea valoare – deşi, ca atîtea alte opere literare moderne, îşi croieşte drum ca antiliteratură. (De fapt, multe mişcări artistice moderne se autodefinesc ca antiartă.) În mod paradoxal, tocmai însufleţirea ei faţă de ideea de literatură face ca *Vîrsta matură* – o carte foarte îngrijit (deşi nu frumos) scrisă şi construită cu subtilitate – să fie interesantă ca literatură. În acelaşi fel, Leiris îşi aduce o contribuţie la acest proiect tocmai prin modul în care *Vîrsta matură* respinge, fără s-o spună explicit, proiectul raţionalist al înţelegerii de sine.

Întrebarea căreia îi răspunde Leiris în *Vîrsta matură* nu este una de ordin intelectual. Este o problemă pe care am numi-o psihologică, şi francezii i-ar spune morală. Leiris nu încearcă să se înţeleagă pe sine. Nici n-a scris *Vîrsta matură* ca fie iertat sau ca să fie iubit. Leiris scrie ca să producă oroare, şi deci ca să primească de la cititorii lui darul unei emoţii puternice – emoţie necesară pentru a se apăra pe sine împotriva indignării şi dezgustului pe care se aşteaptă să le trezească în cititori. Literatura devine un fel de terapie psihică. După cum explică în eseul său care slujeşte drept prefaţă, „De la littérature considérée comme une tauromachie", nu-i ajunge să fie un scriitor, un om de litere. Literatura e plicticoasă, palidă. E lipsită de primejdii. Leiris trebuie să simtă, atunci cînd scrie, echivalentul lucrului pe care-l ştie toreadorul, şi anume că riscă în orice moment să fie străpuns de coarnele taurului. Numai atunci merită osteneala de a scrie. Dar cum poate realiza scriitorul această senzaţie înviorătoare a primejdiei mortale? Expunîndu-se pericolului, răspunde Leiris, *refuzînd* să se apere; nu fabricînd opere de artă, obiectivări ale propriului eu, ci expunîndu-se pe sine – propria lui persoană – în linia de foc a inamicului. Dar noi, cititorii, spectatorii acestui act sîngeros, ştim că atunci cînd este îndeplinit corect (să ne gîndim cum se vorbeşte despre coride ca despre un act în primul rînd estetic, ceremonial), el devine, oricît ar nega-o, tocmai literatură.

Un scriitor care subscrie la un program asemănător cu cel al lui Leiris pentru a crea literatură ca din întîmplare, din propria sfîşiere şi exhibare, este Norman Mailer. De cîţiva ani, Mailer a conceput scrisul ca pe un sport sîngeros (mai degrabă după

modelul boxului decît după cel al coridei) și a subliniat faptul că scriitorul mai bun este acela care îndrăznește mai mult, care riscă mai mult. Acesta este motivul pentru care Mailer s-a folosit în tot mai mare măsură pe sine însuși ca subiect al eseurilor și cvasificțiunilor sale. Dar există mari deosebiri între Mailer și Leiris, și ele sînt revelatoare. La Mailer, acest entuziasm pentru pericol apare de cele mai multe ori sub o formă joasă – ca megalomanie și ca o competiție obositoare cu alți scriitori. În scrierile lui Leiris, nu există conștiința unei scene literare, a altor scriitori, colegi toreadori concurînd pentru primejdia cea mai mare. (Dimpotrivă, Leiris, care a cunoscut practic pe toată lumea, pictori și scriitori, este extrem de deferent atunci cînd discută opera și persoana prietenilor săi.) Mailer, în scrierile sale, este în fond mai preocupat de succes decît de pericol; pericolul constituie doar un mijloc de a dobîndi succesul. Leiris nu e deloc interesat de succes. Mailer înregistrează în recentele sale eseuri sau apariții publice felul în care urmărește să se perfecționeze ca un instrument viril al literelor; se antrenează continuu, gata să se proiecteze de pe platforma sa de lansare pe o orbită înaltă și frumoasă; chiar și eșecurile sale pot fi transformate în succese. Leiris înregistrează eșecurile propriei sale virilități: cu totul incompetent în artele corpului, el se antrenează în permanență pentru propria extincție; chiar și succesele i se par eșecuri. Poate că tocmai în aceasta constă contrastul esențial dintre temperamentul optimist, populist al majorității scriitorilor americani și atitudinea grav alienată a celor mai buni scriitori europeni. Leiris e un scriitor mult mai subiectiv, mult mai puțin ideologic decît Mailer. Mailer ne arată cum eforturile și slăbiciunile lui private produc forța operei sale publice, și dorește să-și angajeze cititorul în acest proces de transformare. Însă Leiris nu vede nici o continuitate între eul său public, oricît ar fi de distins, și slăbiciunile sale private. În timp ce motivele lui Mailer de a se expune astfel ar putea fi descrise ca o ambiție spirituală (și, desigur, mondenă) – dorința de a-și dovedi sieși, prin strădanii dureroase, repetate –, motivele lui Leiris sînt mai disperate: el dorește să dovedească nu că este eroic, ci pur și simplu că este. Leiris își detestă lașitatea și

inaptitudinile fizice. Însă, departe de a voi să se disculpe pentru urîtele sale defecte, el pare să dorească a se convinge pe sine însuşi că acest trup atît de nesatisfăcător – şi acest caracter atît de neatrăgător – există cu adevărat. Bîntuit de sentimentul irealităţii lumii şi, în cele din urmă, a lui însuşi, Leiris caută un simţămînt energic, neechivoc. Dar, asemenea unui scriitor romantic desprins dintr-un manual oarecare, singura emoţie pe care o recunoaşte Leiris este aceea care implică un risc mortal. „Cu o amărăciune pe care nu mi-am bănuit-o niciodată înainte, tocmai mi-am dat seama că singurul lucru de care am nevoie pentru a mă salva pe mine însumi e o anumită fervoare", scrie el în *Vîrsta matură*, „însă în lumea aceasta nu exisă nimic pentru care să-mi dau viaţa." Pentru Leiris, toate emoţiile sînt mortale sau nu înseamnă nimic. Ceea ce e real e definit ca ceea ce implică riscul morţii. Se ştie din cărţile sale că Leiris a avut mai multe tentative serioase de sinucidere; s-ar putea spune că, pentru el, viaţa devine reală numai atunci cînd e pusă sub ameninţarea sinuciderii. Acelaşi lucru e adevărat şi în ceea ce priveşte vocaţia literaturii. Într-o viziune cum e aceea a lui Leiris, literatura are valoare doar ca un mijloc de a spori virilitatea sau ca un mijloc de a te sinucide.

Inutil să mai spunem că ea nu e nici una, nici alta. Literatura de obicei naşte literatură. Oricare ar fi valoarea terapeutică a felului în care se expune pe sine în *Vîrsta matură*, modul în care operează Leiris asupra lui însuşi nu s-a oprit la această carte. Opera sa literară de după război nu merge spre rezolvarea problemelor ridicate în *Vîrsta matură*, ci doar adînceşte complicaţiile. Sub titlul general *La Règle du jeu* (*Regula jocului*), Leiris a scris eseuri despre amintirile senzoriale ale copilăriei sale, despre imaginile private ale morţii, despre fantasme sexuale, despre sensurile asociative ale anumitor cuvinte – analize autobiografice mai discursive şi mai complexe decît *Vîrsta matură*. Au apărut două din cele trei volume proiectate, *Biffures* (*Bifări*), în 1948 şi *Fourbis* (*Nimicuri*) în 1961. Titlurile ironice dezvăluie întreaga poveste. În *Fourbis* regăsim vechea jelanie: „Dacă nu există nimic în dragoste – sau în ceea ce priveşte gustul – pentru care să fiu gata să mă întîlnesc cu moartea,

înseamnă că nu fac altceva decît să agit spaţiul vid şi totul se anulează de la sine, inclusiv eu însumi." Aceeaşi idee e continuată şi în recenta *Vivantes cendres. Innomées* (*Cenuşi mocnite. Nenumite*), un ciclu de poeme care constituie un „jurnal" al tentativei de sinucidere a lui Leiris din 1958, ilustrat cu desene în creion ale prietenului său Giacometti. Căci se pare că cea mai mare problemă cu care se confruntă Leiris este inconsistenţa cronică a emoţiilor. Viaţa pe care el o disecă în toate cărţile sale este polarizată între ceea ce el numeşte „uriaşa capacitate de plictiseală, de la care porneşte orice altceva", şi o copleşitoare povară de fantasme morbide, de amintiri ale unor suferinţe din copilărie, frică de pedeapsă şi imposibilitatea de a se simţi acasă în propriul trup. Scriind despre slăbiciunile sale, Leiris caută să provoace pedeapsa de care se teme, sperînd că va trezi pînă la urmă în sine însuşi un curaj nemaicunoscut înainte. Îţi face impresia că vezi un om biciuindu-se singur pentru a-şi face plămînii să consimtă să mai respire.

Însă tonul din *Vîrsta matură* nu e deloc vehement. Leiris vorbeşte undeva în carte despre faptul că preferă veşmintele englezeşti, despre afectarea unui stil sobru şi corect, „de fapt puţin rigid şi chiar funebru – care corespunde atît de bine, cred, temperamentului meu". Este o descriere destul de potrivită a stilului cărţii sale. Extrema răceală a dispoziţiei sale sexuale, explică el, implică o profundă repulsie faţă de ceea ce e feminin, lichid, emoţional; o fantasmă pe care a avut-o toată viaţa este aceea a propriului trup pietrificîndu-se, devenind cristalin, mineralizat. Tot ceea ce este impersonal şi rece îl fascinează. De exemplu, este atras de prostituţie datorită caracterului ei ritual; „bordelurile sînt asemenea muzeelor", explică el. Se pare că şi alegerea profesiei de antropolog se datorează aceluiaşi gust; este atras de formalismul extrem al societăţilor primitive. Acest fapt este evident în cartea pe care Leirirs a scris-o despre călătoria sa de doi ani, *L'Afrique fantôme* (*Africa fantomă*, 1934), precum şi în cele cîteva excelente monografii antropologice. Dragostea lui Leiris pentru formalism, oglindită şi în stilul rece, rezervat al *Vîrstei mature*, explică un aparent paradox. Căci e desigur remarcabil faptul că omul care s-a consacrat unei

nemiloase autodemascări a scris o monografie strălucită despre folosirea măştilor în ritualurile religioase africane („Posesiunea şi aspectele ei teatrale la etiopienii din Gondar", 1950) şi că omul care a împins ideea de cadoare pînă la cele mai dureroase limite s-a preocupat, de asemenea, din punct de vedere profesional, de ideea unor limbaje secrete („Limbajul secret al dogonilor din Sanga", 1948).

Această răceală a tonului – la care se adaugă o mare inteligenţă şi subtilitate în analiza motivărilor – face din *Vîrsta matură* o carte atractivă în sensul propriu al cuvîntului. Faţă de celelalte calităţi ale ei, însă, am putea reacţiona cu nerăbdare, căci ele contrariază multe preconcepţii. În afara strălucitorului eseu-prefaţă, *Vîrsta matură* şerpuieşte, se învîrte în cerc şi se întoarce; nu există nici o raţiune a faptului că se încheie acolo unde se încheie; asemenea tipuri de introspecţie sînt fără sfîrşit. Cartea nu are mişcare sau direcţie şi nu oferă vreun deznodămînt sau vreun punct culminant. *Vîrsta matură* este una din cărţile foarte moderne care sînt pe deplin inteligibile numai ca parte a unui proiect de viaţă; trebuie să considerăm această carte drept o acţiune care conduce spre alte acţiuni. Tipul acesta de literatură este deseori ermetic şi opac, uneori plicticos şi obositor atunci cînd textul este considerat în sine, în loc să fie văzut, retrospectiv, ca parte a corpului unei opere. Desigur, nu e greu să încercăm o apărare a ermetismului şi opacităţii ca o condiţie posibilă a operelor literare de o densitate extremă. Dar ce facem cu faptul că ne plictisesc? Poate fi el justificat în vreun fel? Uneori, cred că da. (Este oare obligatoriu ca marea artă să fie tot timpul interesantă? Eu cred că nu.) Ar trebui să-i recunoaştem şi plictiselii anumite foloase, ca una dintre cele mai creatoare trăsături stilistice ale literaturii moderne – întrucît urîtul şi confuzul convenţional au devenit deja resurse esenţiale ale picturii moderne, iar tăcerea (de la Webern încoace) a ajuns un element pozitiv, structural, al muzicii zilelor noastre.

[1964]

Antropologul ca erou

> Paradoxul este irezolvabil: cu cît două culturi comunică mai puţin una cu alta, cu atît sînt mai puţin susceptibile de a se lăsa corupte una de către cealaltă; dar, pe de altă parte, cu atît e mai puţin probabil, în asemenea condiţii, ca emisarii respectivi ai acestor culturi să fie în măsură să cuprindă bogăţia şi semnificaţia propriilor lor diversităţi. Este inevitabilă alternativa: fie sînt un călător în timpurile străvechi, pus în faţa unui spectacol prodigios care mi-ar fi aproape cu totul ininteligibil şi ar putea, cu adevărat, să-mi stîrnească ironia sau dezgustul, fie sînt un călător în propria epocă, grăbindu-mă în căutarea unei realităţi dispărute. În oricare din cazuri, eu sînt cel care pierde... Căci astăzi, pe cînd înaintez gemînd printre umbre, pierd, în mod inevitabil, spectacolul care capătă acum formă.
>
> din *Tropice triste*

În epoca noastră, gîndirea cea mai serioasă se luptă cu sentimentul lipsei unui adăpost. Faptul că experienţa umană este percepută ca nemaifiind demnă de încredere, ca urmare a accelerării inumane a schimbărilor istorice, a determinat orice minte modernă sensibilă să înregistreze un fel de greaţă, un fel de vertij intelectual. Şi singurul mod de a vindeca această greaţă a spiritului pare a fi, cel puţin iniţial, exacerbarea ei. Gîndirea modernă este angajată într-un fel de hegelianism aplicat: căutarea Sinelui în Celălalt. Europa se caută pe sine în mediile exotice – în Asia, în Orientul Mijlociu, printre popoarele nealfabetizate, într-o Americă mitică; o raţionalitate istovită se caută pe sine în energiile impersonale ale extazului sexual sau ale drogurilor; conştiinţa îşi caută semnificaţia în inconştienţă; problemele umaniste îşi caută uitarea într-o „neutralitate a valorilor" ştiinţifică şi în cuantificare. „Celălalt" este resimţit ca o purificare dură a „sinelui". Dar, în acelaşi timp, „sinele" colonizează cu fervoare toate domeniile stranii ale experienţei. Sensibilitatea modernă se mişcă între două impulsuri în aparenţă contradictorii, dar în realitate legate unul de celălalt:

capitularea în fața exoticului, a straniului, a celuilalt și domesticirea exoticului, mai ales prin știință.

Deși filosofii au contribuit la afirmarea și înțelegerea acestei lipse a unui adăpost intelectual – și, după părerea mea, numai acei filosofi moderni care fac astfel ne pot pretinde atenția –, mai ales poeții, romancierii, cîțiva pictori sînt aceia care au trăit acest impuls spiritual chinuitor, într-o dislocare voită și în exil autoimpus și în călătorii forțate. Dar mai există și alte profesii ale căror condiții de viață au fost chemate să depună mărturie în ceea ce privește această vertiginioasă atracție modernă pentru ceea ce este străin. Conrad, în literatura sa, și T. E. Lawrence, Saint-Exupéry, Montherlant, printre alții, în viețile ca și în scrisul lor, au creat acea meserie a aventurierului ca vocație spirituală. Acum treizeci și cinci de ani, Malraux a ales profesia de arheolog și a plecat în Asia. Și, mai recent, Claude Lévi-Strauss a inventat profesia de antropolog ca o ocupație totală, care să implice un angajament spiritual asemenea celui al artistului creator sau al aventurierului sau al psihanalistului.

Spre deosebire de scriitorii menționați mai înainte, Lévi-Strauss nu este un om de litere. Cele mai multe din scrierile sale sînt opere de erudiție, și el a fost întotdeauna legat de lumea academică. În momentul de față, începînd cu 1960, el deține o funcție academică foarte înaltă, catedra nou creată de antropologie socială de la Collège de France, și conduce un mare institut de cercetări, foarte bine dotat. Dar eminența sa academică și capacitatea de a acorda patronaje nu sînt decît în mică măsură criterii pentru a măsura formidabila poziție pe care o ocupă el în viața intelectuală a Franței de azi. În Franța, unde există o mai mare conștiință a aventurii, a riscului implicat în inteligență, un om poate fi atît un specialist cît și subiectul unor interese și al unor controverse generale și inteligente. Aproape că nu trece lună în Franța fără ca vreun articol major din vreo revistă literară serioasă sau vreo conferință publică importantă să nu laude sau să nu atace ideile și influența lui Lévi-Strauss. În afară de neobositul Sartre și de Malraux, care a devenit aproape taciturn, el reprezintă „figura" intelectuală cea mai interesantă a Franței de azi.

Pînă acum, Lévi-Strauss abia dacă e cunoscut în America. O selecţie de eseuri disparate cu privire la metodele şi conceptele antropologiei, editată în 1958 şi intitulată *Anthropologie structurale* (*Antropologia structurală*), precum şi *Le Totémisme aujourd'hui* (*Totemismul astăzi*, 1962) au fost traduse în engleză anul trecut. Mai urmează să apară o altă culegere de eseuri, cu un caracter mai filosofic, intitulată *La Pensée sauvage* (*Gîndirea sălbatică*, 1962), o carte publicată de UNESCO în 1952, intitulată *Race et histoire* (*Rasă şi istorie*) şi strălucita lucrare cu privire la sistemele de rudenie ale primitivilor, *Les Structures élementaires de la parenté* (*Structurile elementare ale rudeniei*, 1949)*. Unele din aceste scrieri presupun o mai bună cunoaştere a literaturii antropologice şi a conceptelor lingvisticii, sociologiei şi psihologiei decît aceea a unui cititor cultivat obişnuit. Însă ar fi mare păcat dacă, atunci cînd va fi tradusă în întregime, opera lui nu şi-ar găsi aici un public mai larg decît cel al specialiştilor. Căci Lévi-Strauss a elaborat, din perspectiva antropologiei, una dintre puţinele poziţii intelectuale interesante şi posibile, în cel mai cuprinzător înţeles al cuvîntului. Iar una din cărţile lui este o capodoperă. Mă refer la incomparabila *Tristes tropiques* (*Tropice triste*), devenită best-seller în Franţa în 1955, care, tradusă în engleză şi publicată la noi în 1961, a fost în mod ruşinos ignorată. *Tropice triste* e una din marile cărţi ale secolului. Este riguroasă, subtilă şi îndrăzneaţă în gîndire. Este superb scrisă. Şi, ca toate marile cărţi, poartă o amprentă absolut personală; vorbeşte cu voce umană.

În aparenţă, *Tropice triste* este înregistrarea, sau poate mai curînd memorialul, scris la cincisprezece ani după evenimentul propriu-zis, al experienţei autorului „în teren". Antropologilor le place să-şi asemene cercetarea în teren cu ritualul de trecere spre pubertate care conferă statutul de adult membrilor anumitor societăţi primitive. Ritualul acesta s-a petrecut pentru Lévi-Strauss în Brazilia, înainte de al doilea război mondial.

---

* În 1965, Lévi-Strauss a publicat *Le Cru et le cuit* (*Crud şi gătit*), un studiu mai voluminos despre „mitologiile" pregătirii hranei la popoarele primitive.

Născut în 1908 şi aparţinînd generaţiei şi cercului din care făceau parte Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty şi Paul Nizan, el a studiat filosofia spre sfîrşitul anilor '20 şi, asemenea lor, a fost o vreme profesor într-un liceu de provincie. Nemulţumit de filosofie, a renunţat curînd la postul lui de profesor, s-a întors la Paris pentru a studia dreptul, apoi a început studiul antropologiei şi în 1935 a plecat la São Paulo ca profesor de antropologie. Între 1935 şi 1939, în timpul lungilor vacanţe universitare din noiembrie pînă în martie şi, o dată, pentru o perioadă de peste un an, Lévi-Strauss a trăit printre triburile indiene din interiorul Braziliei. *Tropice triste* prezintă o înregistrare a întîlnirilor lui cu aceste triburi – nomazii Nambikwara, omorîtori de misionari, Tupi-Kawahib, pe care nu-i mai văzuse pînă atunci nici un alb, tribul Bororo, avînd o civilizaţie materială splendidă, ceremonioşii Caduveo, autori ai multor picturi şi sculpturi abstracte. Însă măreţia cărţii *Tropice triste* nu constă în reportajul plin de subtilitate, ci în modul în care Lévi-Strauss îşi foloseşte experienţa, pentru a reflecta asupra naturii peisajului, asupra semnificaţiei dificultăţilor fizice, asupra oraşului din Lumea Veche şi din cea Nouă, asupra ideii de călătorie, asupra apusurilor de soare, asupra modernităţii, asupra relaţiei dintre alfabetizare şi putere. Cheia cărţii este capitolul şase, „Cum am devenit antropolog", unde Lévi-Strauss face din istoria propriei alegeri un studiu de caz al singularelor hazarduri spirituale cărora li se supune antropologul. *Tropice triste* e o carte intens personală. Ca şi *Eseurile* lui Montaigne şi *Despre interpretarea viselor* a lui Freud, este o autobiografie intelectuală, o istorie personală exemplară, în care se elaborează o întreagă viziune asupra condiţiei umane, o întreagă sensibilitate.

Simpatia profundă şi plină de inteligenţă care însufleţeşte *Tropice triste* face ca toate celelalte memorii despre viaţa în mijlocul popoarelor nealfabetizate să pară stîngace, defensive, provinciale. Însă această simpatie e tot timpul modulată de o impasibilitate greu cîştigată. În autobiografia ei, Simone de Beauvoir şi-l aminteşte pe Lévi-Straus ca pe un tînăr student şi apoi profesor de filosofie care expunea, „cu vocea lui detaşată şi cu o figură complet inexpresivă. [...] nebunia pasiunii". Nu

este întîmplător faptul că *Tropice triste* începe cu un moto din *De rerum natura* de Lucrețiu. Scopul lui Lévi-Strauss seamănă foarte mult cu cel urmărit de Lucrețiu, romanul grecofil care insista asupra studiului științelor naturale ca mod al psihoterapiei etice. Țelul lui Lucrețiu nu era o cunoaștere științifică independentă, ci reducerea intensității anxietății emoționale. Lucrețiu îl vedea pe om sfîșiat între plăcerile sexului și suferința pierderii emoționale, chinuit de superstițiile născute din religie, bîntuit de spaima decăderii și morții trupești. El recomanda cunoașterea științifică, ce oferă învățătura unei detașări inteligente și a ecvanimității. Cunoaștrea științifică este pentru Lucrețiu un mod de a obține grația psihologică. E o modalitate de a învăța să lași viața să-și urmeze cursul.

Lévi-Strauss îl privește pe om cu un pesimism lucrețian și cu un sentiment lucrețian al cunoașterii ca necesară dezvrăjire și consolare. Însă pentru el demonul este istoria, nu trupul sau poftele. Trecutul, cu structurile sale misterios armonioase, e înfrînt și se prăbușește în fața ochilor noștri. De aceea tropicele sînt triste. Existau aproape douăzeci de mii de Nambikwara goi, săraci, nomazi, frumoși în 1915, cînd au fost vizitați pentru prima oară de misionarii albi; atunci cînd a ajuns Lévi-Strauss la ei, în 1938, nu mai erau decît două mii; astăzi sînt niște ființe mizerabile, urîte, bolnave de sifilis, o stirpe aproape dispărută. Putem spera că antropologia aduce o diminuare a anxietății istorice. E interesant faptul că Lévi-Strauss se descrie pe sine însuși ca pe un ucenic fervent al lui Marx încă de la vîrsta de șaptesprezece ani („Rareori abordez o problemă de sociologie sau etnologie fără a-mi fi pus mai întîi mintea în mișcare prin recitirea unei pagini sau două din *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte* sau din *Critica economiei politice*") și că mulți dintre studenții săi sînt cunoscuți ca foști marxiști, veniți, cum s-ar spune, să se închine la altarul trecutului, întrucît ei nu se mai pot închina în fața viitorului. Antropologia e necrologie. „Să mergem să-i studiem pe primitivi", spun Lévi-Strauss și discipolii săi, „pînă nu dispar".

E ciudat să te gîndești la acești foști marxiști – optimiști filosofici, dacă a existat vreodată așa ceva – supunîndu-se

spectacolului melancolic al trecutului preistoric care se prăbușește. Ei au evoluat nu numai de la optimism spre pesimism, ci și de la certitudine la îndoiala sistematică. Căci, potrivit lui Lévi-Strauss, cercetările în teren, „acolo unde începe orice carieră etnologică, sînt mama și doica îndoielii, atitudinea filosofică prin excelență". În programul antropologului activ, pe care îl propune Lévi-Strauss în *Antropologia structurală*, metoda carteziană este instituită ca un permanent agnosticism. „Această «îndoială antropologică» constă nu numai în faptul că nu știi nimic, ci și în expunerea hotărîtă a ceea ce știi, fie și a propriei ignoranțe, la insultele și negările îndreptate împotriva celor mai scumpe idei și obișnuințe ale tale de către ideile și obișnuințele care le pot contrazice în modul cel mai radical."

Astfel, a fi antropolog înseamnă să adopți o poziție foarte ingenioasă față de propriile îndoieli și incertitudini intelectuale. Lévi-Strauss arată limpede că, pentru el, aceasta este o poziție eminamente *filosofică*. În același timp, antropologia conciliază unele dintre pretențiile personale divergente. Ea reprezintă una din puținele vocații intelectuale care nu cer sacrificiul propriei bărbății. Este nevoie de curaj, de dragoste, de aventură, de îndrăzneală și duritate fizică, precum și de puterea minții. Ea oferă, de asemenea, o soluție pentru acel deprimant produs marginal al inteligenței care este alienarea. Antropologia înfrînge funcția alienantă a intelectului, instituționalizînd-o. Căci, pentru antropolog, lumea este scindată, de rațiuni profesionale, între „acasă" și „acolo, afară", între domestic și exotic, între lumea urbană academică și tropice. Antropologul nu e pur și simplu un observator neutru. El este un om care își stăpînește și chiar își exploatează în mod conștient propria alienare intelectuală. O tehnică a înstrăinării (*une technique de dépaysement*), așa își numește Lévi-Strauss propria profesie în *Antropologia structurală*. El consideră ca de la sine înțelese formulele filistine ale „neutralității valorilor" științifice moderne. Ceea ce ne oferă el este o delicată și aristocratică versiune a neutralității sale. Antropologul în teren devine însuși modelul conștiinței secolului al XX-lea: „un critic la el acasă", însă „oriunde altundeva, un conformist". Lévi-Strauss recunoaște că această atitudine

spirituală paradoxală îl pune pe antropolog în imposibilitatea de a fi cetățean. Antropologul, în măsura în care țara sa e implicată, este sterilizat din punct de vedere politic. El nu poate căuta puterea, poate fi doar o voce critică, disidentă. Lévi-Strauss însuși, deși, în sensul cel mai general și atît de francez al cuvîntului, un om al stîngii (a semnat faimosul manifest al celor 121, care chema la nesupunere civilă în Franța ca formă de protest împotriva războiului din Algeria), este, după criteriile franceze, un om politic. Antropologia, așa cum o concepe Lévi-Strauss, este o tehnică a dezangajării politice; iar vocația antropologului presupune asumarea unei profunde detașări. „Niciodată el nu se va putea simți «acasă» undeva; el va fi întotdeauna, din punct de vedere psihologic, un amputat."

Desigur, primii vizitatori ai popoarelor nealfabetizate erau departe de a fi detașați. Cercetătorii de teren în ceea ce pe atunci se numea etnologie au fost misionari, dorind să-i mîntuiască pe sălbatici de nebunia lor și să-i transforme în creștini civilizați. Scopurile urmărite pe atunci de fetele bătrîne cu priviri aspre din Yorkshire și de fiii unor fermieri vînjoși din Vestul Mijlociu american erau să acopere sînii femeilor, să-i îmbrace pe bărbați în pantaloni și să-i trimită pe toți la școala de duminică, unde să mormăie versetele Bibliei. Pe urmă au urmat umaniștii laici – observatori imparțiali, respectuoși și distanți, care nu veniseră să-l propovăduiască pe Hristos în fața unor sălbatici, ci să predice „rațiunea", „toleranța" și „pluralismul cultural" publicului burghez cultivat de acasă. Și acolo, acasă, se aflau marii consumatori ai datelor antropologice, construind viziuni raționaliste asupra lumii, cum au fost de pildă Frazer și Spencer și Robertson Smith și Freud. Însă antropologia a avut de luptat întotdeauna cu un intens și fascinant sentiment de *repulsie* față de propriul ei obiect de studiu. Oroarea față de primitiv (naiv exprimată de Frazer și Lévy-Bruhl) nu e niciodată departe de conștiința antropologului. Lévi-Strauss reprezintă punctul cel mai înaintat în depășirea acestei aversiuni. Antropologul de tipul lui Lévi-Strauss este de un tip cu totul nou. El nu mai e, cum se întîmplă cu generațiile recente de antropologi americani, doar un „observator" modest, un culegător de date. Nici nu mai are

teme de controversă – creştine, raţionaliste, freudiste sau de alt fel. În esenţă el este angajat în salvarea propriului suflet, printr-un act straniu şi ambiţios de catharsis intelectual.

Antropologul – şi în aceasta constă, după părerea lui Lévi-Strauss, principala sa deosebire faţă de sociolog – este un *martor ocular*. „E o pură iluzie faptul că antropologia poate fi predată dintr-o perspectivă pur teoretică." (Ne putem întreba de ce i-ar fi îngăduit unui Max Weber să scrie despre iudaismul antic sau despre China confucianistă, dacă lui Frazer nu-i este îngăduit să descrie riturile ţapului ispăşitor la tribul Tagbanua din Filipine.) De ce? Pentru că antropologia, pentru Lévi-Strauss, este un tip de disciplină intelectuală intens personală, ca şi psihanaliza. O inspiraţie în teren reprezintă echivalentul exact al probei analizei pregătitoare, la care sînt supuşi candidaţii la statutul de psihanalist. Scopul muncii de teren, scrie Lévi-Strauss, este „să creeze acea revoluţie psihologică ce marchează puncte decisive de cotitură în pregătirea unui antropolog". Şi nu teste scrise, ci doar judecata unor „practicanţi experimentaţi ai acestei profesii", care au fost supuşi aceleiaşi probe psihologice, poate determina „dacă şi cînd" un candidat antropolog „a dus pînă la capăt, ca rezultat al muncii de teren, acea revoluţie lăuntrică ce îl va transforma într-un om nou".

Însă trebuie subliniat faptul că această concepţie, care pare atît de literară, asupra vocaţiei antropologului – aventura spirituală a unei a doua naşteri, crescută dintr-o dezrădăcinare (*déracinement*) sistematică – este însoţită, în cele mai multe din scrierile lui Lévi-Strauss, de insistenţa asupra celor mai neliterare tehnici ale analizei şi cercetării. Importantul său eseu despre mit din *Antropologia structurală* constituie o adevărată tehnică de analiză şi înregistrare a elementelor miturilor, astfel încît acestea să poată fi procesate de un computer. Contribuţiile europene la ceea ce în America poartă numele de „ştiinţe sociale" au o reputaţie foarte îndoielnică în această ţară, din cauza insuficienţei lor documentări empirice, din cauza slăbiciunii lor „umaniste" pentru critica culturală mascată, din cauza refuzului lor de a îmbrăţişa tehnicile de cuantificare ca instrument esenţial al cercetării. Eseurile lui Lévi-Strauss din *Antropologia*

structurală evită însă în mod cert asemenea limitări. De fapt, departe de a disprețui înclinația americană pentru măsurarea cantitativă precisă a problemelor tradiționale, Lévi-Strauss o socotește nu îndeajuns de sofisticată și de riguroasă din punct de vedere metodologic. Oarecum în detrimentul școlii franceze (Durkheim, Mauss și urmașii lor), de care e strîns legat, Lévi-Strauss aduce elogii repetate în eseurile din *Antropologia structurală* operelor antropologilor americani – în special Lowie, Boss și Kroeber*. Însă afinitatea sa cea mai profundă o constituie cele mai avansate metodologii ale economiei, neurologiei, lingvisticii și teoria jocurilor. Pentru Lévi-Strauss nu există nici o îndoială că antropologia trebuie să fie o știință, mai curînd decît o disciplină umanistă. Problema este în ce mod se poate întîmpla acest lucru. „De secole, scrie el, umanioarele și științele sociale s-au resemnat să contemple lumea științelor naturale și exacte ca pe un fel de paradis în care nu vor intra niciodată." Însă recent a fost deschisă o poartă spre acest paradis de

---

* Lévi-Strauss povestește în *Tropice triste* că, deși fusese familiarizat de mult cu scrierile antropologilor și sociologilor francezi, lectura cărții lui Lowie, *Primitive Society (Societatea primitivă)*, în 1934 sau 1935, a fost aceea care i-a permis trecerea de la filosofie la antropologie. „Astfel a început îndelungata mea intimitate cu antropologia anglo-americană [...]. Am început ca un antidurkheimist declarat și ca un inamic al oricărei încercări de a folosi sociologia în scopuri metafizice."

Totuși, Lévi-Strauss a arătat limpede că el se consideră adevăratul legatar al tradiției Durkheim-Mauss și, recent, nu a ezitat să-și situeze opera în relație cu problemele puse de Marx, Freud și Sartre. Și, la nivelul analizei tehnice, el este pe deplin conștient de datoria pe care o are față de scriitorii francezi, mai ales față de *Essai sur quelques formes primitives de classification* (*Eseu despre unele forme primitive de clasificare*, 1901-1902), de Durkheim și Mauss, și față de *Essai sur le don* (*Eseu despre dar*, 1924), de Mauss. De la primul eseu, Lévi-Strauss pornește în studiile de taxinomie și în descrierea „științei concrete" a primitivilor, din *Gîndirea sălbatică*. Din cel de al doilea eseu, în care Mauss formulează ideea că relațiile de rudenie, relațiile de schimb ceremonial și economic și relațiile lingvistice sînt, în mod fundamental, de același ordin, Lévi-Strauss și-a derivat modul de abordare exemplificat cel mai deplin de *Structurile elementare ale rudeniei*. Lui Durkheim și Mauss, spune el în repetate rînduri, le datorează intuiția decisivă a faptului că *„la pensée dite primitive était une pensée quantifiée"* („gîndirea așa-zis primitivă era o gîndire cuantificată").

către lingviști cum ar fi Roman Jakobson și școala lui. Lingviștii știu acum în ce mod să-și reformuleze problemele, astfel încît „să poată avea o mașinărie construită de un inginer și să poată face acel gen de experiențe cu totul similare unor experimente dintr-o știință a naturii", care să le spună „dacă ipoteza merită sau nu să fie elaborată". Lingviștii – ca și economiștii și teoreticienii jocurilor – i-au arătat antropologului „un mod de a ieși din confuzia ce rezultă din excesul de cunoaștere și de familiaritate cu datele concrete".

Astfel, omul care se înclină în fața exoticului pentru a-și confirma propria alienare lăuntrică în calitatea sa de intelectual urban sfîrșește prin a-și învinge obiectul de studiu, transformîndu-l într-un cod pur formal. Ambivalența față de exotic și primitiv nu e depășită, în ultimă instanță, ci doar i se elaborează o altă formulă, mai complexă. Antropologul, ca om, e angajat în mîntuirea propriului suflet. Dar este angajat, de asemenea, în înregistrarea și înțelegerea subiectului său de studiu printr-un mod foarte energic de analiză formală – ceea ce Lévi-Strauss numește antropologia „structurală" – care anulează orice urmă a experienței sale personale și șterge astfel cu adevărat trăsăturile umane ale subiectului său, o societate primitivă dată.

În *Gîndirea sălbatică*, Lévi-Strauss își numește gîndirea sa „anecdotică și geometrică". Eseurile din *Antropologia structurală* dezvăluie mai ales latura geometrică a modului său de gîndire; ele sînt aplicațiile unui formalism riguros la teme tradiționale – sistemele de rudenie, totemismul, riturile pubertății, relația dintre mit și ritual și așa mai departe. Se desfășoară acum o amplă operație de purificare, iar mătura cu care se înlătură toate impuritățile este noțiunea de „structură". Lévi-Strauss se disociază cu fermitate de ceea ce el numește tendința „naturalistă" a antropologiei britanice, reprezentată de personalități eminente cum ar fi Malinowski și Radcliffe-Brown. Antropologii englezi au fost promotorii cei mai importanți ai „analizei funcționale", care interpretează varietatea obiceiurilor drept strategii diferite de promovare a unor scopuri sociale universale. Astfel, Malinowski credea că observarea empirică a unei anumite societăți primitive izolate ar face posibilă înțelegerea

„motivaţiilor universale" prezente în orice societate. Potrivit concepţiei lui Lévi-Strauss, acesta este un nonsens. Antropologia nu-şi poate propune să înţeleagă ceva ce ar depăşi propriul ei obiect de studiu. Nu se poate emite, pornind de la materialul antropologic, nici o inferenţă referitoare la psihologie sau sociologie, căci antropologia nu poate obţine o cunoaştere completă a societăţilor pe care le studiază. Antropologia (studiul comparativ al „structurilor", mai degrabă decît al „funcţiilor") nu poate fi nici o ştiinţă descriptivă, nici o ştiinţă inductivă; ea se ocupă doar de trăsăturile formale care diferenţiază o societate de o alta. Ea nu este interesată de baza biologică, de conţinutul psihologic sau de funcţia socială a instituţiilor şi cutumelor. Astfel, în vreme ce Malinowski şi Radcliffe-Brown argumentează, de pildă, că legăturile biologice constituie originea şi modelul oricăror relaţii de rudenie, „structuraliştii", printre care şi Lévi-Strauss, urmîndu-i pe Kroeber şi Lowie, subliniază artificialitatea acestor reguli de înrudire. Ei preferă să discute înrudirea în termenii noţiunilor care permit tratarea matematică. Lévi-Strauss şi structuraliştii preferă să considere societatea umană drept un joc, în care nu există un mod corect în care să se joace partida; diferitele societăţi atribuie diferite mişcări jucătorilor. Antropologul poate considera un ritual sau un tabu pur şi simplu ca un set de reguli, nemaiacordînd atenţie „naturii partenerilor (fie ei indivizi sau grupuri la indivizi) al căror joc se desfăşoară în conformitate cu acest tipar de reguli". Metafora favorită a lui Lévi-Strauss sau modelul după care analizează el instituţiile şi credinţele primitive este limbajul. Iar analogia dintre antropologie şi lingvistică este tema centrală a eseurilor din *Antropologia structurală*. Orice comportament, în concepţia lui Lévi-Strauss, este un limbaj, un vocabular şi o gramatică a ordinii; antropologia nu dovedeşte nimic altceva în legătură cu natura omenească decît însăşi nevoia unei asemenea ordini. Nu există adevăruri universale în legătură cu relaţiile dintre, să spunem, religie şi structura socială. Există numai modèle care arată variabilitatea uneia în relaţie cu cealaltă.

Poate că, pentru cititorul obişnuit, cel mai impresionant exemplu al agnosticismului teoretic al lui Lévi-Strauss îl

constituie viziunea sa asupra mitului. El tratează mitul ca pe o operaţie mentală pur formală, fără nici un conţinut psihologic şi fără nici o legătură necesară cu ritul. Naraţiunile specifice sînt expuse ca tipare logice pentru descrierea şi, poate, pentru estomparea regulilor jocului social, atunci cînd acestea dau naştere unei tensiuni sau unei contradicţii. Pentru Lévi-Strauss, logica gîndirii mitice este tot atît de riguroasă ca şi cea a ştiinţei moderne. Singura deosebire e că această logică se aplică unor probleme diferite. Spre deosebire de Mircea Eliade, cel mai eminent oponent al lui în privinţa teoriei religiei primitive, Lévi-Strauss susţine că activitatea minţii în impunerea formei asupra conţinutului este în mod fundamental aceeaşi pentru orice fel de minte, arhaică sau modernă. Lévi-Strauss nu vede nici o deosebire de calitate între gîndirea ştiinţifică a societăţilor „istorice" moderne şi gîndirea mitică a comunităţilor primitive.

Caracterul demonic pe care-l au pentru Lévi-Strauss istoria şi noţiunea de conştiinţă istorică este cel mai bine exprimat în strălucitul şi sălbaticul său atac împotriva lui Sartre din ultimul capitol al *Gîndirii sălbatice*. Nu sînt convinsă de valabilitatea argumentelor lui Lévi-Strauss împotriva lui Sartre. Dar aş spune că el este, de la moartea lui Merleau-Ponty, cel mai interesant şi mai incitant critic al existenţialismului şi fenomenologiei sartriene.

Sartre, nu numai prin ideile sale, ci şi prin întreaga sa sensibilitate, este antiteza lui Lévi-Strauss. Cu dogmatismele lui filosofice şi politice, cu inepuizabila lui ingenuitate şi complexitate, Sartre are întotdeauna manierele (care sînt adesea manierele unui prost crescut) ale entuziastului. Este cu totul explicabil de ce scriitorul care i-a trezit cel mai mare entuziasm lui Sarte este Jean Genet, un scriitor baroc, didactic şi insolent, al cărui ego anulează orice naraţiune obiectivă, ale cărui personaje sînt stadii ale unei perpetue orgii masturbatorii, maestru al jocurilor şi artificiilor, al unui stil încărcat de metafore şi *concetti*. Dar mai există şi o altă tradiţie în gîndirea şi sensibilitatea franceză – stilul detaşării, acel aşa-numit *esprit géométrique*. Tradiţia aceasta este reprezentată, printre noii

romancieri, de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor – atît de deosebiţi de Genet prin căutarea continuă a unei precizii infinite, prin subiectele lor restrînse, deshidratate şi prin stilul lor rece, microscopic – precum şi, printre cineaşti, de Alain Resnais. Formula acestei tradiţii – în care l-aş situa pe Lévi-Strauss, aşa cum l-aş situa pe Sartre alături de Genet – este amestecul de patos şi răceală.

Ca şi în cazul formaliştilor „noului roman" şi ai filmului, accentul pus de Lévi-Strauss pe „structură", extremul lui formalism şi agnosticismul său intelectual se desfăşoară pe fondul unui patos imens, dar pe deplin stăpînit. Uneori rezultatul este o capodoperă, ca în *Tropice triste*. Însuşi titlul este un eufemism. Tropicele nu sînt doar triste. Ele au intrat în agonie. Oroarea acestui viol, distrugerea finală şi irevocabilă a popoarelor nealfabetizate care se petrece în întreaga lume – şi care constituie adevăratul subiect al cărţii lui Lévi-Strauss – este povestită de la o oarecare distanţă, distanţa faţă de o experienţă personală care a avut loc cu cincisprezece ani înainte, şi cu o siguranţă a sentimentelor şi faptelor care lasă emoţiei cititorilor o mai mare libertate. Însă în restul cărţilor sale observatorul lucid şi anxios a fost ţinut în frîu, purificat de severitatea teoriei.

Exact în acelaşi spirit în care Robbe-Grillet dezavuează conţinutul empiric tradiţional al romanului (psihologie, observaţie socială), Lévi-Strauss aplică metodele „analizei structurale" la materialele tradiţionale ale antropologiei empirice. Obiceiurile, riturile, miturile şi tabuul constituie un limbaj. Ca şi în cazul limbajului, unde sunetele care constituie cuvintele sînt, luate în sine, lipsite de semnificaţie, părţile componente ale unui obicei sau ale unui ritual sau ale unui mit sînt (după părerea lui Lévi-Strauss) lipsite în sine de semnificaţie. Atunci cînd analizează mitul lui Oedip, el insistă asupra faptului că părţile mitului (copilul pierdut, bătrînul întîlnit la răscruce, căsătoria cu propria mamă, orbirea etc.) nu înseamnă nimic. Numai atunci cînd sînt strînse laolaltă în contextul total părţile acestea capătă o semnificaţie – semnificaţia pe care o are un model logic. Un asemenea agnosticism intelectual este cu adevărat extraordinar. Şi nu trebuie să-ţi asumi o interpretare freudiană sau sociologică a elementelor mitului pentru a-l contesta.

Însă orice critică serioasă a lui Lévi-Strauss trebuie să se ocupe de faptul că, în ultimă instanță, extremul său formalism este o alegere morală și (în chip și mai surprinzător) o viziune asupra perfecțiunii sociale. Radical antiistoricist, el refuză să facă o distincție între societățile „primitive" și cele „istorice". Primitivii au o istorie, dar ea nu ne este cunoscută. Iar conștiința istorică (pe care ei nu o au), argumentează el atunci cînd îl atacă pe Sartre, nu este un mod privilegiat de conștiință. Există doar ceea ce el numește, în mod semnificativ, societăți „calde" și „reci". Societățile calde sînt cele moderne, conduse de demonii progresului istoric. Societățile reci sînt cele primitive, statice, cristaline, armonioase. Utopia, pentru Lévi-Strauss, ar fi o mare scădere a temperaturii istorice. În prelegerea sa inaugurală la Collège de France, Lévi-Strauss a expus o viziune postmarxistă asupra libertății, în care omul ar fi în cele din urmă eliberat de obligația de a progresa și de „blestemul secular care l-a silit să înrobească oamenii pentru a face posibil progresul":

Istoria ar rămîne din acel moment cu totul singură, iar societatea, plasată în afara și deasupra istoriei, va fi iarăși în stare să-și asume acea structură regulată și cvasicristalină care, așa cum ne învață societățile primitive cele mai bine conservate, nu contrazice condiția umană. În această viziune, pe care o recunoaștem drept utopică, antropologia socială își va găsi cea mai înaltă justificare, întrucît formele de viață și de gîndire pe care le studiază nu vor mai avea doar un interes istoric și comparativ. Ele ar corespunde unei posibilități permanente a omului, pe care antropologia socială are misiunea să o vegheze, mai ales în ceasurile cele mai întunecate ale umanității.

Antropologul este astfel nu numai cel care deplînge lumea rece a primitivilor, ci și custodele ei. Lamentîndu-se printre umbre, străduindu-se să deosebească forma arhaică de cea pseudoarhaică, el acționează cu un eroic, diligent și complex pesimism modern.

[1963]

Critica literară a lui Georg Lukács

Filosoful şi criticul literar maghiar Georg Lukács este principala personalitate din lumea comunistă contemporană care preconizează o formă de marxism ce poate fi luată în serios de către nemarxiştii inteligenţi.

Eu nu cred (cum o fac mulţi) că Lukács este personalitatea care susţine *cea mai* interesantă sau plauzibilă formă a marxismului astăzi, şi încă şi mai puţin că el e (aşa cum a fost numit) „cel mai mare marxist de după Marx". Dar nu poate exista nici o îndoială că este o personalitate eminentă şi care merită toată atenţia. Nu numai că este mentorul noilor frămîntări intelectuale din Europa de Est şi din Rusia; şi în afara cercurilor marxiste, Lukács are de multă vreme un real prestigiu. Scrierile lui timpurii, de exemplu, sînt sursa multora dintre ideile lui Karl Mannheim (despre sociologia artei, culturii şi cunoaşterii) şi, prin intermediul lui Mannheim, ele au influenţat în mare măsură întreaga sociologie modernă; a avut, de asemenea, o mare influenţă asupra lui Sartre şi, prin intermediul lui, asupra existenţialismului francez.

S-a născut cu numele de Georg von Lukács, în 1885, într-o familie de bancheri evrei din Ungaria, recent înnobilaţi. De la bun început, cariera sa intelectuală a fost ieşită din comun. Încă înainte de a împlini 20 de ani scria, ţinea conferinţe publice, a fondat un teatru şi a lansat un ziar liberal. Cînd a ajuns în Germania pentru a studia la Berlin şi Heidelberg, şi-a uimit faimoşii profesori, Max Weber şi Georg Simmel, prin ideile sale strălucite. Principalul său interes se îndrepta spre literatură, dar se preocupa şi de multe alte domenii. Teza sa de doctorat, în

1907, a fost *Metafizica tragediei*. Prima sa operă majoră, în 1908, a fost *Dezvoltarea dramei moderne*. În 1910 a publicat o culegere de eseuri literare și filosofice, *Suflet și formă*; în 1916, *Teoria romanului*. În timpul primului război mondial a trecut de la neokantianism, prima sa viziune filosofică, la hegelianism și, de aici, la marxism. A intrat în partidul comunist în 1918 (abandonînd particula *von* dinaintea numelui).

Din acel moment, cariera lui Lukács constituie un exemplu uimitor al dificultăților întîmpinate de un intelectual liberal angajat într-o viziune care capătă tot mai mult caracterul unui sistem închis și, pe lîngă aceasta, trăind într-o societate care ascultă cu cea mai mare gravitate ceea ce spun și scriu intelectualii. Căci, încă de la început, interpretarea dată de Lukács teoriei marxiste a fost liberă, speculativă.

Curînd după intrarea în partid, Lukács a luat parte, pentru prima oară, la o revoluție. Reîntors în Ungaria, a devenit ministrul educației în timpul scurtei dictaturi comuniste a lui Béla Kun, în 1919. După răsturnarea regimului lui Kun a fugit la Viena, unde a trăit următorii zece ani. Cea mai importantă carte a sa din această perioadă a fost o discuție filosofică asupra teoriei marxiste, acum aproape legendara *Istorie și conștiință de clasă* (1923) – din întreaga sa operă poate cartea cea mai prețuită de nemarxiști, și pentru care a fost imediat supus atacurilor violente și constante venite din rîndurile mișcării comuniste.

Controversa iscată de această carte a însemnat înfrîngerea lui Lukács în lupta sa cu Béla Kun pentru conducerea Partidului Comunist Ungar, luptă dusă în acei ani ai exilului la Viena. După ce a fost atacat, pretutindeni în lumea comunistă, de toți, începînd cu Lenin, Buharin și Zinoviev, a fos exclus din Comitetul Central al Partidului Comunist Ungar și i s-a retras conducerea revistei acestuia, *Komunismus*. Dar în tot acest deceniu Lukács și-a apărat cărțile, rămînînd ferm și neretractînd nimic.

Apoi, în 1930, după un an petrecut la Berlin, a plecat la Moscova pentru un an de cercetări în echipa cunoscutului Institut Marx-Engels (al cărui strălucit director, N. Riazanov, avea să dispară în timpul marilor epurări de la sfîrșitul anilor treizeci). Nu se știe ce s-a petrecut, subiectiv, cu Lukács în acest

timp. Fapt este că, după întoarcerea sa la Berlin în 1931, a revenit la Moscova în 1933, cînd Hitler a preluat puterea, și în același an și-a repudiat public în termenii cei mai abjecți *Istoria și conștiința de clasă* și toate lucrările sale anterioare, socotindu-le infectate de „idealismul burghez".

Lukács a trăit la Moscova în următorii 12 ani; chiar după retractările sale și după numeroasele încercări de a-și aduce scrisul mai aproape de linia ortodoxiei comuniste, el a rămas în dizgrație. Totuși, spre deosebire de Riazanov, a supraviețuit teribilelor epurări. Una din cele mai frumoase cărți ale lui, *Tînărul Hegel*, datează din această perioadă (a fost scrisă în 1938, dar nu a fost publicată decît un deceniu mai tîrziu), la fel și un soi de manifest meschin și simplist îndreptat împotriva filosofiei moderne, *Detronarea rațiunii* (1945). Contrastul dintre aceste două cărți e caracteristic pentru marile fluctuații calitative din opera mai tîrzie a lui Lukács.

În 1945, o dată cu terminarea războiului și cu instalarea unui guvern comunist în Ungaria, Lukács s-a întors definitiv în patria sa natală ca profesor la Universitatea din Budapesta. Printre cărțile scrise în deceniul următor sînt *Goethe și timpul său* (1947) și *Thomas Mann* (1949). Apoi, la șaptezeci și unu de ani, a intervenit o a doua și incredibil de impresionantă aventură în politica revoluționară, cînd Lukács s-a afirmat ca unul din liderii revoluției din 1956 și a fost numit ministru în guvernul Imre Nagy. Deportat în România și arestat la domiciliu după reprimarea revoluției, i s-a permis să se întoarcă la Budapesta patru luni mai tîrziu, ca să-și reia activitatea de profesor și să continue să publice, atît în Ungaria cît și în Europa Occidentală. Numai vîrsta și imensul său prestigiu internațional, se prespune, au făcut ca Lukács să nu împărtășească soarta lui Nagy. În orice caz, dintre toți liderii revoluției, el singur n-a fost judecat în vreun proces și nici nu și-a făcut vreo autocritică publică.

Imediat după revoluție a publicat *Despre semnificația actuală a realismului critic* (1956), și, anul trecut, prima parte, constînd din două volume uriașe, din îndelung așteptata sa *Estetică*. Continuă să fie atacat de birocrații culturali și de criticii

comuniști mai vîrstnici, deși în mult mai mare măsură, să spunem, în Germania Răsăriteană decît acasă la el, sub regimul din ce în ce mai liberal al lui Kadar. Scrierile sale timpurii (pe care continuă să le renege ferm) sînt tot mai studiate în Anglia, Europa Occidentală și America Latină – este pe larg tradus în Franța și Spania – în lumina noului interes pentru scrierile timpurii ale lui Marx, în timp ce, pentru mulți din rîndurile noilor generații de intelectuali din Europa de Est, opera sa mai tîrzie este o dovadă a răsturnării prudente, dar inexorabile, a ideilor și practicilor staliniste.

Este evident că Lukács are un mare talent al supraviețuirii personale și politice – adică de a apărea drept mai multe lucruri diferite în ochii multor oameni diferiți. De fapt, el a reușit performanța de a fi în egală măsură marginal și central într-o societate care face poziția unui intelectual marginal aproape insuportabilă. Însă, pentru a reuși, a trebuit să-și petreacă o mare parte din viață într-o formă sau alta de exil. Despre exilul extern am vorbit deja. Dar există și un fel de exil interior, vizibil în alegerea subiectelor despre care a scris. Scriitorii cărora Lukács le este cel mai devotat sînt Goethe, Balzac, Scott, Tolstoi. Prin vîrsta sa, și fiind înzestrat cu o sensibilitate formată înainte de impunerea canonului culturii comuniste, Lukács a fost în măsură să se apere prin faptul că a emigrat (intelectual) în afara prezentului. Singurii scriitori moderni care primesc aprobarea sa totală sînt cei care, în esență, continuă tradiția romanului din secolul al XIX-lea – Mann, Galsworthy, Gorki și Roger Martin du Gard.

Însă acest angajament față de literatura și filosofia secolului al XIX-lea nu e doar o opțiune estetică (întrucît, de fapt, nici nu pot exista opțiuni pur estetice într-o viziune marxistă – sau creștină, sau platonică – asupra artei). Standardul după care Lukács judecă prezentul este unul moral, și este remarcabil că un asemenea criteriu e scos din trecut. La integralitatea viziunii asupra trecutului se referă Lukács atunci cînd vorbește despre „realism".

Un alt mod în care Lukács a emigrat în parte din prezent este alegerea limbii în care a scris. Numai primele două cărți ale

sale sînt în maghiară. Restul – vreo treizeci de cărţi şi cincizeci de eseuri – sînt în germană; şi a continua să scrii în germană în Ungaria de azi este în mod hotărît un act polemic. Concentrîndu-se asupra literaturii secolului al XIX-lea şi continuînd cu obstinaţie să scrie în germană, Lukács a continuat să propună valori, în calitatea sa de comunist, european şi umanist – spre deosebire de un naţionalist şi un doctrinar –; trăind aşa cum o face într-o ţară comunistă şi provincială, el a rămas cu adevărat o personalitate intelectuală europeană. Nu mai e nevoie să spunem că era de mult necesară cunoaşterea lui în America.

Cu toate acestea, împrejurarea că cele două cărţi care-l prezintă pe Lukács publicului american sînt, amîndouă, lucrări de critică literară şi aparţin perioadei „tîrzii" a lui Lukács* poate că nu este foarte fericită. *Eseuri despre realism*, o culegere de opt eseuri ocupîndu-se în principal de Balzac, Stendhal, Tolstoi, Zola şi Gorki, au fost scrise în Rusia la sfîrşitul anilor '30, în vremea marilor epurări, şi poartă amprenta acelei perioade înfricoşătoare, sub forma unor pasaje cu un caracter politic brutal; Lukács le-a publicat în 1948. *Despre semnificaţia actuală a realismului critic* este o operă mai scurtă, scrisă în anii cincizeci, într-un stil mai puţin academic şi mai vioaie şi rapidă în argumentare; în cele trei eseuri Lukács trece în revistă alternativele pe care le are literatura de azi şi respinge atît „modernismul" cît şi „realismul socialist", în favoarea a ceea ce el numeşte „realism critic" – în esenţă tradiţia romanului secolului al XIX-lea.

Spun că alegerea acestor texte ar putea fi nepotrivită deoarece, deşi e vorba aici de un Lukács foarte accesibil, deloc greu de citit, aşa cum este în scrierile sale filosofice, sîntem nevoiţi să îl receptăm doar ca pe un critic literar. Care este valoarea şi calitatea intrinsecă a lui Lukács în calitate de critic

---

* *Studies in European Realism*, tr. Edith Bone, New York, Grosset & Dunlap. *Realism in Our Time*, tr. John şi Necke Mander, New York, Harper. (*Eseurile despre Thomas Mann* au fost traduse şi publicate în Anglia în 1964. *Romanul istoric*, scris în 1934, a fost, de asemenea, tradus.)

literar? Sir Herbert Reed l-a lăudat din plin; Thomas Mann l-a numit „cel mai important critic literar al zilelor noastre"; George Steiner îl consideră „singurul critic literar german cu adevărat mare al epocii noastre" şi afirmă că „dintre critici, doar Sainte-Beuve şi Edmund Wilson se pot măsura cu Lukács în ceea ce priveşte anvergura receptării literaturii", iar Alfred Kazin îl consideră în mod explicit o călăuză foarte competentă, sigură şi importantă în marea tradiţie a romanului secolului al XIX-lea. Dar cărţile de faţă pot susţine oare aceste calificative? Eu cred că nu. De fapt, bănuiesc mai curînd că actuala vogă a lui Lukács – promovată de efuziuni ca acelea din prefeţele lui George Steiner şi Alfred Kazin la actualele traduceri – e motivată mai mult de bunăvoinţă culturală decît de criterii literare riguroase.

E uşor să simpatizezi cu cei care-l laudă pe Lukács. Şi eu sînt înclinată să-i acord beneficiul îndoielii, fie şi numai pentru a protesta împotriva sterilităţii Războiului Rece, care a făcut imposibilă discutarea serioasă a marxismului timp de mai bine de un deceniu. Dar putem fi generoşi faţă de acel Lukács „tîrziu" doar cu preţul de a nu-l mai lua cu totul în serios, de a adopta o atitudine subtil paternalistă, considerîndu-i fervoarea morală doar din punct de vedere estetic, ca stil mai degrabă decît ca idee. Şi eu sînt dispusă să-l cred pe cuvînt. Şi atunci ce facem cu faptul că Lukács îi respinge pe Dostoievski, Proust, Kafka, Beckett şi aproape toată literatura modernă? Nu poate fi corect să remarci, aşa cum face Steiner în prefaţa sa, că „Lukács este un moralist radical [...], asemenea criticilor victorieni [...]. În acest mare marxist există un puritan de stil vechi".

Un asemenea gen de comentariu palid şi atotştiutor, prin care se atenuează nişte radicalisme bine cunoscute, înseamnă o renunţare la judecată. Poate fi inteligent sau chiar atractiv să descoperi că Lukács – ca şi Marx, ca şi Freud – este un ins convenţional în ceea ce priveşte morala, un ipocrit chiar, dar numai dacă ai pornit de la clişeul unui fel de clovn intelectual. Adevărul este că Lukács tratează literatura ca pe o formă a argumentării morale. Dar este oare atitudinea sa plauzibilă, convingătoare? Îi mai permite oare judecăţi literare sensibile,

adecvate și adevărate? În ceea ce mă privește, eu găsesc că scrierile lui Lukács din anii 1930, 1940 și 1950 sînt serios viciate nu de marxismul lui, ci de grosolănia argumentării.

Firește, orice critic poate face judecăți eronate. Însă anumite lacune ale judecății indică eșecul radical al unei întregi sensibilități. Și un scriitor care – așa cum face Lukács – îl respinge pe Nietzsche ca pe un simplu precursor al nazismului, care-l critică pe Conrad pentru că nu a „zugrăvit viața în întregul ei" (Conrad este „în realitate un autor de povestiri mai degrabă decît un romancier") nu face doar erori izolate de apreciere, ci propune criterii care nu ar trebui acceptate.

Nici nu pot fi de acord, așa cum pare să sugereze Kazin în prefața sa, cu afirmația că, indiferent de cazurile în care Lukács nu are dreptate, acolo unde are dreptate este demn de încredere. Oricît ar fi de admirabilă tradiția realistă a romanului secolului al XIX-lea, criteriile de admirație propuse de Lukács sînt în mod gratuit grosolane. Căci totul depinde de opinia sa potrivit căreia „misiunea criticului constă în elucidarea relației dintre ideologie (în sensul de *Weltanschauung*) și creația stilistică". Lukács s-a devotat unei versiuni a teoriei mimetice a artei care e pur și simplu mult prea simplistă. O carte este o „portretizare", ea „zugrăvește", „conturează o imagine"; artistul e un „purtător de cuvînt". Marea tradiție realistă a romanului nu are nevoie să fie apărată în asemenea termeni.

Amîndouă aceste cărți, opere „tîrzii", sînt lipsite de subtilitate intelectuală. Dintre ele, *Despre semnificația actuală a realismului critic* e de departe cea mai reușită. Primul eseu mai ales, „Ideologia modernismului", constituie un atac energic, în multe privințe strălucit. Teza lui Lukács e aceea că literatura modernistă (îi cuprinde pe Kafka, Joyce, Moravia, Benn, Beckett și alți vreo doisprezece în această plasă) are în realitate un caracter alegoric; el continuă dezvoltînd relația dintre alegorie și refuzul conștiinței istorice. Următorul eseu, „Franz Kafka sau Thomas Mann?", e o reafirmare mai schematică și mai puțin interesantă a aceleiași teze. Eseul final, „Realismul critic și realismul socialist", respinge dintr-o perspectivă marxistă doctrinele fundamentale ale artei staliniste.

Dar chiar şi această carte dezamăgeşte în multe privinţe. Noţiunea de alegorie din primul eseu se bazează pe ideile tîrzii ale lui Walter Benjamin, şi citatele din eseul lui Benjamin despre alegorie sar în ochi ca exemple ale unui mod de a scrie şi de a raţiona mult mai subtil decît cel al lui Lukács. Ironia constă în faptul că Benjamin, care a murit în 1940, este unul din criticii influenţaţi de Lukács cel „timpuriu“. Dar, lăsînd la o parte ironia, adevărul e că Benjamin este un mare critic (el este acela care merită tilul de „singurul critic literar german cu adevărat mare al epocii noastre“), ceea ce Lukács din scrierile sale „tîrzii“ nu este. Benjamin ne arată ce critic literar ar fi putut să fie Lukács.

Scriitori cum ar fi Sartre, în Franţa, şi şcoala germană a criticilor neomarxişti ai cărei membri iluştri, în afară de Benjamin, sînt Theodor Adorno şi Herbert Marcuse au dezvoltat poziţia marxistă (mai exact, cea radical hegeliană) ca mod de analiză filosofică şi culturală capabil, printre altele, să facă dreptate cel puţin unor anumite aspecte ale literaturii moderne. Cu aceşti scriitori trebuie comparat Lukács, şi va fi găsit mai puţin important. Personal, simpatizez cu raţiunile şi experienţele de viaţă care explică sensibilitatea estetică reacţionară a lui Lukács şi îi respect chiar şi moralizările lui cronice şi povara ideologică pe care o poartă cu atîta curaj, în parte, pentru a contribui la atenuarea filistinismului ei. Dar nu pot accepta nici premisele intelectuale ale gustului lui Lukács, nici consecinţele lui, restricţiile sale atît de înguste faţă de cele mai mari opere ale literaturii contemporane, şi nici nu pot să pretind că, din punctul meu de vedere, acestea nu-i viciază întreaga sa operă critică mai tîrzie.

Pentru noul său public american, cel mai bun serviciu care i s-ar putea face lui Lukács ar fi traducerea cărţilor sale timpurii, *Sufletul şi formele* (care cuprinde şi teza lui despre tragedie), *Teoria romanului* şi, fireşte, *Istoria şi conştiinţa de clasă*. Pe lîngă aceasta, cel mai bun serviciu posibil pentru vitalitatea şi anvergura viziunii marxiste asupra artei ar fi să se traducă criticii germani şi francezi pe care i-am menţionat – în primul rînd Benjamin. Numai atunci cînd adunăm laolaltă toate

scrierile majore ale acestui grup putem evalua cum se cuvine marxismul, ca o atitudine importantă față de artă și cultură.

[1964]

Post-scriptum

Karl Manheim, în cronica sa (publicată în 1920) la *Teoria romanului*, de Lukács, descria această carte drept „o încercare de a interpreta fenomenele estetice, mai ales romanul, dintr-o perspectivă mai înaltă, cea a filosofiei istoriei". Potrivit lui Manheim, „cartea lui Lukács se îndreaptă în direcția justă". Lăsînd la o parte judecățile despre justețea ei, o asemenea direcție e în mod limpede una restrictivă, aș spune eu. Mai precis, atît forța cît și limitele abordării marxiste a artei provin din angajarea sa spre „o perspectivă mai înaltă". În scrierile criticilor pe care-i citam mai înainte (primul Lukács, Benjamin, Adorno etc.) nu se pune problema ca arta în sine să fie forțată să se angajeze în slujba unei anumite tendințe morale sau istorice. Însă nici unul din acești critici, fie și în cele mai bune momente ale sale, nu este cu totul liber de anumite concepții ce, în ultimă instanță, contribuie la perpetuarea unei ideologii care, indiferent de fascinația pe care ar exercita-o atunci cînd este considerată drept un catalog de îndatoriri etice, nu a reușit să cuprindă altfel decît în mod dezaprobator și dogmatic textura și calitățile, punctul specific al aprecierii societății contemporane. Vreau să spun, „umanismul". În ciuda atașamentului lor față de noțiunea de progres istoric, criticii neomarxiști s-au arătat ciudat de insensibili față de cele mai interesante și creatoare aspecte ale culturii contemporane din țările nesocialiste. Prin lipsa lor generală de interes față de arta de avangardă, prin condamnarea în bloc a stilurilor artistice și de viață contemporane, indiferent de calitățile și intențiile acestora (considerate drept „alienate", „dezumanizate", „mecanizate"), ei se dovedesc prea puțin deosebiți în spirit de marii critici conservatori ai modernității care scriau în secolul al XIX-lea, cum ar fi Arnold,

Ruskin şi Burckhardt. E ciudat şi neliniştitor că nişte critici atît de evident apolitici cum ar fi Marshall McLuhan dovedesc o mult mai bună înţelegere a texturii realităţii contemporane.

Varietatea judecăţilor particulare formulate de criticii neo-marxişti pare să arate o mai mică unanimitate a sensibilităţii decît susţin eu. Dar cînd remarcăm recurenţa aceloraşi termeni de laudă pretutindeni, deosebirile par neînsemnate. E adevărat, Schönberg e apărat de Adorno în *Filosofia muzicii noi* – dar în numele „progresului". (Adorno îşi întregeşte apărarea lui Schönberg printr-un atac la adresa lui Stravinski, pe care îl identifică, într-un mod lipsit de onestitate, cu o singură perioadă, cea neoclasică. Pentru că se foloseşte de trecut, pentru că scrie pastişe muzicale – acuzaţii asemănătoare i-ar putea fi aduse şi lui Picasso – Stravinski este etichetat drept „reacţionar" şi, în ultimă instanţă, drept „fascist".) Şi totuşi, Kafka e atacat de Lukács pentru unele calităţi care, *mutatis mutandis*, în istoria muzicii ar face din el, în termenii lui Adorno, un „progresist". Kafka este reacţionar din cauza texturii alegorice, deci de-istoricizate, a scrierilor sale, pe cînd Mann este progresist datorită realismului său, adică simţului istoriei. Dar eu îmi închipui că scrierile lui Mann – demodate în forma lor, presărate cu ironie şi parodie – ar putea fi etichetate, dacă discuţia ar porni de la premise diferite, drept reacţionare. Într-unul din cazuri, caracterul „reacţionar" este identificat cu o relaţie lipsită de autenticitate faţă de trecut; în celălalt, cu abstracţionismul său. Indiferent ce criterii am folosi – în ciuda excepţiilor îngăduite gustului individual –, aceşti critici sînt obligaţi să se arate în general neospitalieri sau obtuzi faţă de arta modernă. În cele mai multe cazuri, ei nici nu se apropie de ea mai mult decît au nevoie. Singurul romancier contemporan despre care criticul neomarxist francez Lucien Goldmann a scris mai pe larg este André Malraux. Chiar şi extraordinarul Benjamin, care a scris cu egală strălucire despre Goethe, Leskov şi Baudelaire, nu s-a ocupat de vreunul din scriitorii secolului al XX-lea. Şi cinematograful, singura nouă formă majoră de artă a secolului nostru, căruia i-a dedicat cea mai mare parte dintr-un eseu important, a rămas ciudat de greşit înţeles şi de neapreciat de către

Benjamin. (El considera că filmele reprezintă abolirea tradiţiei şi a conştiinţei istorice şi, deci, – din nou! – fascismul.)

Lucrul pe care toţi criticii culturali descinzînd din Hegel şi Marx nu au vrut să-l recunoască este noţiunea de artă ca formă autonomă (şi nu doar interpretabilă istoric). Şi întrucît spiritul specific care însufleţeşte mişcările artistice moderne se întemeiază tocmai pe redescoperirea forţei (inclusiv a forţei emoţionale) a proprietăţilor formale ale artei, aceşti critici nu sînt bine plasaţi pentru a stabili o relaţie de simpatie cu operele moderne de artă altfel decît prin „conţinutul" acestora. Chiar şi forma e privită de criticii istoricişti ca un fel de conţinut. Acest lucru este foarte limpede în *Teoria romanului*, unde modul în care Lukács analizează diferitele genuri literare – epice, lirice, romanul – evoluează prin explicarea atitudinii faţă de schimbările sociale întrupate în formă. O prejudecată similară există, mai puţin explicită, dar deopotrivă de insistentă, în scrierile multor critici literari americani – care îşi extrag hegelianismul în parte din Marx, dar mai ales din sociologie.

Fireşte că există multe lucruri valoroase în abordarea istoricistă. Dar dacă forma poate fi înţeleasă drept un anumit gen de conţinut, e la fel de adevărat (şi mai important să o spunem acum) că orice conţinut poate fi considerat ca un procedeu al formei. Numai atunci cînd criticii istoricişti şi progeniturile lor vor fi în măsură să cuprindă în viziunea lor o mai mare devoţiune faţă de operele de artă în primul rînd ca opere de artă (mai degrabă decît ca documente sociologice, culturale, etice sau politice), vor putea fi deschişi faţă de mai mult decît cîteva mari opere de artă din secolul al XX-lea şi se vor putea implica cu inteligenţă – lucru obligatoriu pentru orice critic responsabil din zilele noastre – în problemele şi obiectivele „modernismului" artistic.

[1965]

Saint Genet, de Sartre

Saint Genet (*Sfîntul Genet*)[1] este o carte asemenea unui cancer, de o verbozitate grotescă, cu încărcătura ei de idei strălucite purtată de un ton de solemnitate vîscoasă şi de redundanţă obositoare. Se ştie că această carte a fost începută ca un eseu introductiv la ediţia operelor complete ale lui Genet publicată de Gallimard – de vreo cincizeci de pagini, poate – şi a crescut pînă la actuala ei lungime, drept care a fost editată în 1952 ca volum separat, deschizînd ediţia de opere complete ale lui Genet*. Pentru a o citi este, fireşte, esenţială familiarizarea cu scrierile în proză ale lui Genet, cele mai multe netraduse încă. Şi mai important este ca cititorul să o abordeze cu simpatie faţă de modul lui Sartre de a explica un text. Sartre încalcă orice normă de decenţă stabilită pentru critic; este o critică prin imersiune, fără nici o linie călăuzitoare. Cartea e literalmente un plonjeu în Genet; argumentarea lui Sartre e aproape lipsită de orice principiu observabil de organizare; nimic nu este simplu sau limpede. Ar trebui poate să-i fim recunoscători lui Sartre pentru faptul că s-a oprit după şase sute douăzeci şi cinci de pagini. Acest act de eviscerare literară şi filosofică neobosită pe care el îl comite asupra lui Genet ar mai fi putut continua încă o mie de pagini. Cu toate acestea, exasperanta carte a lui Sartre merită toată atenţia. *Saint Genet* nu este una dintre acele cărţi nebuneşti cu adevărat mari; e prea lungă şi prea academică în vocabularul ei pentru a fi aşa ceva. Dar este plină de idei uimitoare şi profunde.

---

[1] Titlul complet al cărţii este *Saint Genet comédien et martyr* (n. red.).

* Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, tr. Bernard Frechtman, New York, George Braziller.

Ceea ce a făcut cartea să crească într-o asemenea măsură e faptul că filosoful Sartre nu s-a putut împiedica să nu-l scoată din scenă (oricît de respectuos) pe poetul Genet. Ceea ce începuse ca un act de omagiu critic și ca o rețetă pentru „buna folosire a lui Genet" de către publicul literar burghez s-a transformat în ceva mai ambițios. Încercarea lui Sartre urmărește în realitate să-și expună propriul stil filosofic – articulat din tradiția fenomenologică începînd cu Descartes, trecînd prin Husserl și Heidegger, adăugînd un amestec de Freud și marxism revizionist – în actul de a scrie despre o anumită personalitate. În cazul de față, personajul ale cărui acte sînt menite să afirme valoarea vocabularului filosofic al lui Sartre e Genet. Într-o încercare anterioară de „psihanaliză existențială", publicată în 1947 și limitată la un volum mai digerabil, fusese Baudelaire. În acel eseu, Sartre fusese preocupat în mult mai mare măsură de probleme specific psihologice, cum ar fi relația lui Baudelaire cu mama și cu amantele lui. Actualul studiu despre Genet este mai filosofic, pentru că, s-o spunem direct, Sartre îl admiră pe Genet într-un fel în care nu-l admiră pe Baudelaire. S-ar părea că, pentru Sartre, Genet merită mai mult decît psihologizarea perceptivă. Merită un diagnostic filosofic.

Și mai este și o dilemă filosofică susceptibilă să justifice lungimea și lipsa de suflu a cărții. Orice gîndire, după cum știe prea bine Sartre, universalizează. Sartre vrea să fie concret. Dorește să-l dezvăluie pe Genet, nu pur și simplu să-și demonstreze propriile aptitudini intelectuale neobosite. Dar nu poate s-o facă. Încercarea e în mod fundamental imposibilă. Nu-l poate cuprinde pe adevăratul Genet, pentru că alunecă mereu în categoriile Copilului Părăsit, ale Hoțului, Homosexualului, Individului Liber și Lucid, Scriitorului. Într-un fel, Sartre își dă seama de asta, și acest lucru îl chinuie. Dimensiunile și tonul inexorabil al lui *Saint Genet* sînt în realitate produsul unei adevărate torturi intelectuale.

Tortura aceasta este provocată de înverșunarea cu care filosoful vrea să-i impună acțiunii o semnificație. Libertatea, noțiunea-cheie a existențialismului, se dezvăluie în *Saint Genet*, încă și mai limpede decît în *Ființa și neantul*, drept o adevărată

obsesie de a atribui o semnificație, un refuz de a lăsa lumea în pace. Potrivit fenomenologiei acțiunii elaborate de Sartre, să acționezi înseamnă să schimbi lumea. Omul, bîntuit de lume, acționează. Acționează urmărind să modifice lumea în vederea unui scop, a unui ideal. O acțiune este deci intențională, nu accidentală, și un accident nu poate fi considerat drept o acțiune. Ne este dificil să avem experiența atitudinilor personalității artistului și a operelor acestuia. Ele trebuie să fie înțelese, trebuie să fie interpretate ca modificări ale lumii. Astfel, prin *Saint Genet*, Sartre moralizează neobosit. Moralizează pornind de la actele lui Genet. Și întrucît cartea lui Sartre a fost scrisă într-o vreme cînd Genet era în primul rînd un scriitor de proze narative (dintre piese, numai primele două, *Slujnicele* și *Înaltă supraveghere*, fuseseră scrise), și întrucît aceste narațiuni sînt, toate, autobiografice și scrise la persoana întîi, Sartre nu are nevoie să despartă actul personal de cel literar. Deși el se mai referă uneori la lucruri pe care le cunoaște prin faptul că era prieten cu Genet, este vorba aproape numai de omul dezvăluit de cărțile lui. Este o figură monstruoasă, reală și suprareală în același timp, și toate acțiunile lui sînt văzute de Sartre ca intenționale, încărcate de semnificație. Aceasta e ceea ce îi imprimă cărții un caracter confuz și sinistru. Numele „Genet", repetat de mii de ori de-a lungul cărții, nu pare niciodată să fie numele unei persoane reale. Este numele atribuit unui proces infinit de complex de transfigurare filosofică.

Date fiind toate aceste motivații intelectuale ulterioare, este surprinzător cît de bine îl slujește pe Genet acest demers a lui Sartre. Aceasta pentru că Genet însuși, în scrierile sale, este în mod evident și explicit implicat într-un demers de autotransfigurare. Fărădelegea, degradarea sexuală și socială și în primul rînd crima sînt înțelese de Genet drept prilejuri de a cuceri gloria. Nu a fost nevoie de multă ingeniozitate din partea lui Sartre pentru a afirma că scrierile lui Genet constituie un lung tratat despre abjecție – înțeleasă ca o metodă spirituală. „Sfințenia" lui Genet, provenind dintr-o meditație masturbatorie asupra propriei lui degradări și asupra anihilării imaginare a lumii, constituie subiectul explicit al operelor sale în proză. Lui Sartre

nu-i mai rămînea decît să exprime implicaţiile a ceea ce era explicit la Genet. Se poate ca Genet să nu-i fi citit niciodată pe Descartes, Hegel sau Husserl. Dar Sartre avea dreptate, întru totul dreptate găsind o relaţie între Genet şi ideile lui Descartes, Hegel şi Husserl. După cum observă cu strălucire, „o abjecţie e o convertire metodică, aşa cum este îndoiala lui Descartes şi *epochè* husserliană; ea stabileşte lumea ca sistem închis pe care conştiinţa îl priveşte din afară, în felul în care ar face-o înţelegerea divină. Superioritatea acestei metode faţă de celelalte două constă în faptul că e trăită în suferinţă şi cu mîndrie. Ea nu conduce deci la conştiinţa transcendentală şi universală a lui Husserl, la gîndirea formală şi abstractă a stoicilor sau la *cogito*-ul substanţial al lui Descartes, ci la o existenţă individuală ridicată la gradul cel mai înalt de tensiune şi luciditate".

Cum spuneam, singura operă a lui Sartre comparabilă cu *Saint Genet* este sclipitorul său eseu despre Baudelaire. Baudelaire este analizat ca un om revoltat, a cărui viaţă e trăită încontinuu cu rea credinţă. Libertatea sa nu e creatoare, oricît ar fi fost de rebelă, pentru că el nu şi-a găsit niciodată propriul set de valori. În întreaga sa viaţă risipitorul Baudelaire a avut nevoie ca moralitatea burgheză să-l condamne. Genet este un adevărat revoluţionar. În cazul său, libertatea e cîştigată de dragul libertăţii. Triumful lui Genet, „sfinţenia" lui, constă în faptul că a sfărîmat cadrul social cu excesele sale, pentru a-şi găsi propria moralitate. Sartre ni-l arată pe Genet creînd din rău un sistem lucid şi coerent. Spre deosebire de Baudelaire, Genet nu este victima propriilor sale iluzii.

Saint Genet este o carte despre dialectica libertăţii, şi este – cel puţin din punct de vedere formal – turnată în tipare hegeliene. Sartre vrea să arate cum, folosindu-se de mijloacele acţiunii şi reflecţiei, Genet şi-a petrecut întreaga viaţă pentru a dobîndi luciditatea actului liber. Aruncat prin naşterea sa în rolul Celuilalt, al respinsului, Genet s-a ales pe sine însuşi. Această alegere originară e asumată prin trei metamorfoze diferite – criminalul, estetul, scriitorul. Fiecare din ele e necesară pentru a duce la împlinire exigenţa libertăţii de a trece dincolo

de limitele sinelui. Fiecare nou nivel al libertăţii aduce cu sine o nouă cunoaştere a sinelui. Astfel, toată această discuţie despre Genet poate fi citită ca o travestire întunecată a analizei hegeliene a relaţiilor dintre sine şi celălalt. Sartre vorbeşte despre operele lui Genet ca despre nişte mici ediţii din *Fenomenologia spiritului.* Oricît de absurd ar părea, Sartre are dreptate. Dar e, de asemenea, adevărat că toate scrierile lui Sarte sînt şi ele versiuni, reeditări, satire, comentarii ale marii cărţi a lui Hegel. Acesta este punctul bizar de legătură dintre Sartre şi Genet; ar fi greu să ne imaginăm două fiinţe omeneşti mai deosebite una de alta.

În Genet, Sartre şi-a găsit subiectul ideal. Pentru a fi sigur, s-a înecat în el. Şi totuşi, *Saint Genet* este o carte minunată, plină de adevăruri despre limbajul moral şi opţiunea morală. (Să luăm, ca un singur exemplu, intuiţia că „răul este substituirea sistematică a concretului de către abstract".) Iar analizele naraţiunilor şi pieselor lui Genet sînt consecvente în percepţiile lor. Atunci cînd vorbeşte despre cartea cea mai îndrăzneaţă a lui Genet, *Pompe funebre*, Sartre impresionează în mod deosebit. Şi este în mod cert capabil şi de laude, şi de explicaţii, aşa cum se întîmplă în cazul afirmaţiei pe deplin adevărate că „stilul *Maicii Domnului a florilor*, care este un poem oniric, un poem al zădărniciei, este uşor ştirbit de un fel de complezenţă masturbatorie. Nu are tonul însufleţit al operelor care urmează." Este adevărat, în *Saint Genet* Sartre spune multe lucruri stupide şi inutile. Dar tot atît de adevărat este şi că în cartea aceasta se află toate lucrurile juste şi interesante care se pot spune despre Genet.

Este, de asemenea, o carte esenţială pentru înţelegerea a tot ce are Sartre mai bun. După *Fiinţa şi neantul*, Sartre se oprise la o răscruce. Putea evolua de la filosofie şi psihologie spre o etică. Sau de la filosofie şi psihologie spre politică, spre o teorie a acţiunii de grup şi spre istorie. Aşa cum ştie toată lumea, şi cum mulţi o deplîng, Sartre a ales cea de-a doua cale; iar rezultattul este *Critica raţiunii dialectice*, publicată în 1960. *Saint Genet* reprezintă atitudinea sa complexă în acea direcţie spre care nu s-a îndreptat.

Dintre toți filosofii din tradiția hegeliană (și aici îl includ și pe Heidegger), Sartre este cel care a înțeles dialectica dintre sine și celălalt din *Fenomenologia* lui Hegel în modul cel mai interesant și utilizabil. Dar Sartre nu este doar un Hegel care deține cunoașterea trupului și nici nu merită să fie etichetat ca un discipol francez al lui Heidegger. Marea carte a lui Sartre, *Ființa și neantul*, este desigur mult îndatorată limbajului și problematicii lui Hegel, Husserl și Heidegger. Dar urmărește o intenție fundamental diferită de a acestora. Opera lui Sartre nu e contemplativă, ci e însuflețită de un mare imperativ psihologic. Romanul său antebelic *Greața* oferă cheia pentru întreaga sa operă. Aici se afirmă problema putinței de a asimila lumea în concretețea ei respingătoare, lipicioasă, vidă, sau în încăpățînarea prezenței sale substanțiale – problema care domină toate scrierile lui Sartre. *Ființa și neantul* e o încercare de a elabora un limbaj pentru a face față unei conștiințe chinuite de dezgust, pentru a înregistra gesticulațiile ei. Acest dezgust, această experiență a superfluității obiectelor și valorilor morale, este în același timp o criză psihologică și o problemă metafizică.

Soluția lui Sartre este în mod esențial o impertinență. Ritualului primitiv al antropofagiei, al devorării ființelor omenești, îi corespunde ritualul filosofic al cosmofagiei, al devorării lumii. Punctul de pornire al tradiției filosofice pe care o moștenește Sartre îl constituie conștiința ca un act unic. Soluția lui Sartre la angoasa conștiinței confruntate cu realitatea brută a lucrurilor este cosmofagia, devorarea lumii de către conștiință. Mai exact, conștiința e înțeleasă în același timp ca fiind în măsură să constituie lumea și să o devoreze. Orice fel de relații – și mai ales, în cele mai strălucite pasaje din *Ființa și neantul*, cea erotică – sînt analizate ca gesturi ale conștiinței, asumări și luări în posesie ale celuilalt în interminabila autodefinire a sinelui.

În *Ființa și neantul*, Sartre se înfățișează ca un psiholog de prim rang – comparabil cu Dostoievski, Nietzsche și Freud. Iar punctul central al eseului despre Baudelaire este analiza operei și biografiei acestuia, tratate ca texte echivalente dintr-un punct de vedere simptomatic, dezvăluind niște atitudini psihologice fundamentale. Lucrul care face ca *Saint Genet* să fie o carte încă

şi mai interesantă decît eseul despre Baudelaire (deşi, în acelaşi timp, mai greu de digerat) este acela că, reflectînd pe marginea lui Genert, Sartre a trecut dincolo de conceptul de acţiune înţeleasă ca modalitate de autoconservare psihologică. Prin mijlocirea lui Genet, Sartre a întrezărit ceva din autonomia esteticului. Mai precis, el a demonstrat din nou relaţia dintre dimensiunea estetică şi libertate, argumentată într-un mod oarecum diferit de către Kant. Artistul care constituie subiectul cărţii lui Sartre nu este eliminat prin psihologizare. Operele lui Genet sînt interpretate în termenii unui ritual al mîntuirii, ai unei ceremonii a conştiinţei. Faptul că această ceremonie este în esenţă de natură masturbatorie e ciudat de potrivit aici. În filosofia europeană de la Descartes încoace, crearea lumii a reprezentat principala activitate a conştiinţei. Acum, un discipol al lui Descartes a interpretat crearea lumii ca formă a procreării lumii, ca masturbare.

Sartre descrie corect cartea cea mai ambiţioasă din punct de vedere spiritual a lui Genet, *Pompe funebre*, ca pe „un efort uriaş de transsubstanţiere". Genet povesteşte cum a reuşit să transforme lumea întreagă în cadavrul iubitului său mort, Jean Decarnin, şi apoi acest cadavru al unui tînăr în propriul său penis. „Marchizul de Sade visa să stingă focurile Etnei cu sperma lui", remarcă Sartre. „Demenţa arogantă a lui Genet merge mai departe; el ejaculează Universul." Poate că o asemenea ejaculare a Universului constituie obiectul oricărei filosofii, al oricărei gîndiri abstracte; o plăcere intensă şi nu foarte sociabilă, care trebuie repetată la nesfîrşit. Oricum, este o descriere acceptabilă a fenomenologiei conştiinţei elaborate de Sartre. Şi, desigur, este o descriere perfect coerentă a ceea ce urmăreşte Genet.

[1963]

Nathalie Sarraute şi romanul

Un nou tip de didacticism a cucerit artele; el reprezintă, de fapt, elementul „modern“ în artă. Dogma sa centrală constă în ideea că arta trebuie să evolueze. Rezultatul lui îl constituie opera a cărei intenţie principală este să facă să avanseze istoria genului căruia îi aparţine, să creeze un spaţiu inedit din punct de vedere tehnic. Imaginile paramilitare cum ar fi *avangarda* şi *ariergarda* exprimă perfect acest nou didacticism. Arta este armata prin care sensibilitatea umană înaintează implacabil spre viitor, cu ajutorul unor tehnici mereu mai noi şi mai ieşite din comun. Această relaţie, în esenţă negativă, a talentului individual cu tradiţia, care conduce la perimarea rapidă şi concretă al fiecărui nou procedeu tehnic şi a fiecărei noi utilizări a materialului, a învins concepţia potrivit căreia arta oferă o plăcere familiară şi a produs un corpus de opere mai ales didactice şi povăţuitoare. După cum ştie deja toată lumea, intenţia tabloului lui Duchamp *Nud coborînd o scară* este nu atît aceea de a nu reprezenta nimic, şi cu atît mai puţin un nud care coboră o scară, cît aceea de a ne da o lecţie despre felul în care formele naturale pot fi sparte într-o serie de planuri cinetice. Intenţia unor proze de Gertrude Stein şi Beckett este aceea de a arăta cum dicţia, punctuaţia, sintaxa şi ordinea narativă pot fi reformulate pentru a exprima stări de conştiinţă impersonale şi continue. Intenţia muzicii lui Webern şi Boulez este aceea de a demonstra, de exemplu, cum pot fi dezvoltate funcţia ritmică a tăcerii şi rolul structural al culorilor tonale.

Victoria didacticismului modern a fost mai desăvîrşită în muzică şi pictură, unde operele cele mai respectate sînt cele

care oferă puţină plăcere la prima audiere sau contemplare (cu excepţia unui public restrîns şi foarte bine pregătit), dar care realizează progrese importante în revoluţiile tehnice care au avut loc în aceste arte. În comparaţie cu muzica şi pictura, romanul, ca şi cinematograful, a rămas mult în urmă pe acest cîmp de luptă. Un corpus de romane „dificile“ comparabile cu pictura expresionistă abstractă şi cu muzica concretă nu a cucerit încă teritoriul literaturii de ficţiune respectate de critică. Dimpotrivă, cele mai multe din puţinele aventuri îndrăzneţe ale romanului din prima linie a modernismului au eşuat acolo. După cîţiva ani, ele par doar ciudate, căci alte trupe nu mai urmează acest comando pentru a-l susţine. Romane care, din punctul de vedere al dificultăţii şi al meritului, sînt comparabile cu muzica lui Gian-Carlo Menotti şi cu picturile lui Bernard Buffet se bucură de cele mai mari laude ale criticii. Uşurinţa de abordare şi lipsa de rigoare care stîrnesc jenă în muzică şi în pictură nu constituie motive de îngrijorare în domeniul romanului, care rămîne, intransigent, în ariergardă.

Însă, fie că e sau nu vorba în cazul romanului de o formă de artă pentru clasa de mijloc, nu există nici un alt gen artistic care să aibă o mai mare nevoie de reexaminare şi renovare radicală. Romanul este (laolaltă cu muzica de operă) forma artistică arhetipală a secolului al XIX-lea, exprimînd perfect concepţia cu totul mundană despre realitate a acelei perioade, lipsa unei spiritualităţi cu adevărat ambiţioase, descoperirea „interesantului“ (adică a locului comun, a neesenţialului, accidentalului, măruntului, tranzitoriului), afirmarea a ceea ce E. M. Cioran numeşte „destinul scris cu litere mărunte“. Romanul, aşa cum nu ostenesc să repete toţi criticii care-l laudă, certîndu-i pe scriitorii contemporani care deviază, are ca subiect omul-în-societate; el dă viaţă unei fărîme de lume şi îşi aşază „personajele“ în acea lume. Desigur, romanul poate fi privit ca succesor al povestirii epice şi picareşti. Dar toată lumea ştie că acastă moştenire e superficială. Ceea ce însufleţeşte romanul lipseşte total din aceste forme narative mai vechi: descoperirea psihologiei, transpunerea motivelor în „experienţă“. Pasiunea aceasta pentru documentarea „experienţei“, pentru fapte, a

transformat romanul în cea mai deschisă dintre toate formele de artă. Fiecare formă de artă lucrează după un anumit criteriu implicit a ceea ce este elevat și a ceea ce e vulgar – cu excepția romanului. El poate accepta orice nivel al limbajului, orice intrigă, orice idei, orice informație. Și aceasta a însemnat, desigur, compromiterea lui ca formă artistică serioasă. Mai devreme sau mai tîrziu, nimeni nu se mai putea aștepta ca pe cititorii cu discernămînt să-i mai intereseze încă o „povestire" plăcută, încă o jumătate de duzină de vieți particulare oferite cercetării lor. (Și-au dat seama că cinematograful poate face acesta cu mai multă libertate și vigoare.) În timp ce muzica și artele plastice și poezia s-au smuls cu efort din dogmele inadecvate ale „realismului" secolului al XIX-lea, prin agajamentul lor pasionat față de ideea progresului în artă și printr-o căutare frenetică a unor limbaje și materiale noi, romanul s-a dovedit incapabil să asimileze ceva din calitatea reală și din ambiția spirituală urmărite în numele lui în secolul al XX-lea. A decăzut la nivelul unei forme artistice profund, dacă nu irevocabil, compromise de filistinism.

Cînd ne gîndim la niște uriași ca Proust, Joyce, Gide – creatorul lui Lafcadio –, Kafka, Hesse – cu *Lupul de stepă* –, Genet, sau la scriitorii de o mai mică importanță, însă de o mare măiestrie, cum ar fi Machado de Assis, Svevo, Woolf, Stein, Nathanael West în prima sa perioadă, Céline, Nabokov, Pasternak în epoca sa timpurie, Djuna Barnes – cu *Nightwood* –, Beckett (pentru a menționa doar cîțiva), ne gîndim la scriitori care încheie mai degrabă decît inaugurează, de la care nu se poate învăța, ci pot fi doar imitați, și care sînt imitați cu riscul de a repeta doar ceea ce ei au făcut deja. Este greu să blamăm sau să criticăm ceea ce se petrece într-o formă sau alta de artă, indiferent că este vorba de lucruri bune sau rele. Dar nu e greu să ajungem la concluzia că ceea ce i-a lipsit romanului, și ceea ce el trebuie să dobîndească pentru a deveni o formă artistică serioasă în general (și nu doar în mod sporadic), este o distanțare consecventă de premisele sale din secolul al XIX-lea. (Marea înflorire a criticii literare în Anglia și America din ultimii treizeci de ani, care a început cu critica de poezie și a

trecut apoi spre examinarea romanului, nu cuprinde o asemenea reevaluare. Este o critică naivă din punct de vedere filosofic, care nu pune sub semnul întrebării și al criticii prestigiul „realismului".)

Această maturizare a romanului va atrage după sine angajarea în tot felul de noțiuni contestabile, cum ar fi ideea de „progres" în artă, și o ideologie agresiv sfidătoare, exprimată în metafora avangardei. Ea va restrînge publicul romanului, pentru că va pretinde acceptarea unor noi feluri de plăcere – cum ar fi plăcerea de a rezolva o problemă – care pot fi obținute de la ficțiunea în proză, precum și învățarea modului de a le obține. (Aceasta poate însemna, de exemplu, că va trebui să citim cu glas tare și deopotrivă, cu ochiul, și va însemna în mod sigur că trebuie să ne așteptăm să citim un roman de mai multe ori pentru a-l înțelege pe deplin sau pentru a dobîndi competența de a-l judeca. Am acceptat deja ideea aceasta a privirii, audierii sau citirii repetate în ceea ce privește poezia, pictura, muzica și sculptura contemporană serioasă.) Ceea ce îi va face pe toți cei care doresc să practice ei înșiși această formă a artei să devină esteticieni foarte lucizi, exploratori didactici. (Toți artiștii „moderni" sînt esteticieni.) Această renunțare la angajarea romanului în facilitate, la accesibilitatea și la perpetuarea unei estetici demodate va da naștere, fără îndoială, multor cărți plicticoase și pretențioase; și s-ar putea să ne dorim iarăși vechea lipsă a conștiinței de sine. Dar prețul acesta trebuie plătit. Cititorii trebuie făcuți să înțeleagă, de către o nouă generație de critici – care s-ar putea vedea siliți să le vîre pe gît, prin tot felul de retorici seducătoare și în parte frauduloase, această perioadă puțin atractivă a romanului –, că această evoluție este necesară. Și cu cît mai repede, cu atît mai bine.

Căci pînă cînd nu vom avea o tradiție „modernă" *consecventă*, serioasă, a romanului, romancierii cu simțul originalității vor lucra în gol. (Nu are importanță dacă criticii vor hotărî să mai numească aceste ficțiuni în proză tot romane. Nomenclatura s-a dovedit a nu constitui un obstacol în cazul picturii sau al muzicii sau al poeziei, deși a fost în cazul sculpturii, astfel că acum tindem să renunțăm la acest termen în favoarea altora.

cum ar fi „construcție" și „asamblaj".) Vom continua să avem carcase monstruoase, asemenea unor tancuri abandonate, presărate în peisaj. Un exemplu, poate cel mai important, este *Finnegans Wake* (*Priveghiul lui Finnegan*) – încă în mare măsură necitit și ilizibil, lăsat în grija exegeților academici care pot descifra cartea pentru noi, dar nu ne pot spune de ce ar trebui să o citim sau ce putem învăța din ea. Faptul că Joyce aștepta ca cititorii săi să-și consacre întreaga lor viață acestei cărți poate părea o pretenție scandaloasă; dar ea este logică, ținînd seama de singularitatea operei sale. Iar destinul ultimei cărți a lui Joyce ne previne asupra receptării obtuze a autorilor unor opere de dimensiuni mai puțin colosale, dar la fel de lipsite de subiect, care i-au succedat în literatura de limbă engleză – ne vin în minte cărțile lui Stein, Beckett și Burroughs. Nu e de mirare că acestea se desprind asemenea unor incursiuni izolate pe un cîmp de bătălie devastat și pacificat.

În ultimul timp însă, situația pare să se schimbe. O întreagă școală – ar trebui poate să-i spun un batalion? – de romane importante și provocatoare a apărut în Franța. Este vorba de fapt de două valuri. Cel mai timpuriu a fost condus de Maurice Blanchot, Georges Bataille și Pierre Klossowski; cele mai multe din aceste cărți au fost scrise în anii 1940 și nu sînt încă traduse în engleză. Mai cunoscut, și în majoritatea cazurilor și tradus, este un „al doilea val", cel al cărților scrise în anii '50 de (printre alții) Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon și Nathalie Sarraute. Toți scriitorii aceștia – și ei se deosebesc mult unul de altul în intenții și în realizări – au în comun faptul că resping ideea „romanului" a cărui sarcină este să povestească o istorie și să compună personaje după convențiile realismului secolului al XIX-lea, și tot ceea ce abjură ei poate fi cuprins în noțiunea de „psihologie". Fie că încearcă să depășească psihologia prin fenomenologia heideggeriană (o influență puternică) sau să o submineze prin descrieri behavioriste, exterioare, rezultatele sînt similare, cel puțin sub aspect negativ, și ele constituie primul corpus de opere literare în forma romanului care promite să ne spună ceva util despre formele noi pe care le-ar putea căpăta ficțiunea.

Dar poate că cea mai valoroasă împlinire romanescă provenind din Franţa a constituit-o un întreg corpus critic inspirat de noii romancieri (şi, în unele cazuri, scris chiar de ei), reprezentînd o încercare impresionantă de a reflecta în mod sistematic asupra acestui gen literar. Această critică – mă gîndesc la eseurile lui Maurice Blanchot, Roland Barthes, E. M. Cioran, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Michel Foucault etc. – constituie, de departe, cea mai interesantă critică literară a zilelor noastre. Şi nimic nu-i împiedică pe romancierii lumii anglofone să se inspire dintr-o asemenea strălucită reexaminare a premiselor romanului, aşa cum o practică aceşti critici, dar aplecîndu-se asupra romanului într-un mod foarte diferit de cel al romancierilor francezi. Raţiunea pentru care aceste eseuri se pot dovedi mai valoroase decît romanele constă în faptul că ele propun criterii mai ample şi mai ambiţioase decît orice a realizat pînă acum vreun scriitor. (Robbe-Grillet, de exemplu, recunoaşte că romanele sale sînt ilustrări neadecvate ale diagnosticului şi recomandărilor din eseurile sale.)

Aceasta este, din punctul meu de vedere, importanţa apariţiei în engleză a *Vremii suspiciunii* (*L'Ère du soupçon*), o culegere de eseuri de Nathalie Sarraute, în care este expusă, explicit şi integral, teoria care stă în spatele propriilor romane*. Indiferent dacă admiri sau nu romanele lui Nathalie Sarraute (mie personal îmi plac doar *Portretul unui necunoscut* şi *Planetariu*), ori dacă ea practică într-adevăr ceea ce preconizează (sub un aspect crucial, eu cred că nu o face), eseurile ei ridică o serie de critici ale romanului tradiţional care îmi par un bun început pentru reconsiderarea teoretică de mult necesară de partea americană a Atlanticului.

Poate că cea mai bună abordare pe care ar încerca-o un cititor de limbă engleză al acestor eseuri polemice ale lui Nathalie Sarraute ar consta în compararea lor cu alte două

---

* Nathalie Sarraute. *The Age of Suspicion*. tr. Maria Jolas. New York, Braziller.

manifeste care încearcă să definească ce anume ar trebui să fie un roman, „Mr. Bennett and Mrs. Brown" („Dl Bennett și dna Brown"), de Virginia Woolf, și „The Fact in Fiction" („Faptul în literatura de ficțiune"), de Mary McCarthy. Sarraute consideră drept „naivă" respingerea de către Virginia Woolf a naturalismului și realismului obiectiv, apelul ei adresat romancierului modern de a examina „laturile întunecate ale psihologiei". Dar Sarraute este la fel de dură și față de poziția reprezentată de eseul lui Mary McCarthy, care poate fi citit ca o critică la adresa Virginiei Woolf și care face apel la revenirea la vechile virtuți romanești – creare a unei lumi reale, care să dea senzația verosimilității și să construiască personaje memorabile.

Pledoaria lui Nathalie Sarraute împotriva realismului este convingătoare. Realitatea nu este chiar atît de lipsită de echivocuri, viața nu este chiar atît de asemănătoare cu viața. Recunoașterea comodă și imediată în care se complace verosimilul vieții din majoritatea romanelor este, și ar trebui să fie, suspectă. (E adevărat că geniul epocii noastre este, așa cum spune Sarraute, cel al suspiciunii. Sau, dacă nu geniul, cel puțin viciul ei fundamental.) Eu împărtășesc din toată inima obiecțiile sale la adresa romanului de modă veche. *Bîlciul deșertăciunilor* și *Casa Buddenbrook*, cînd le-am recitit recent, oricît mi s-au părut de minunate, m-au crispat. Nu l-am mai putut suporta pe autorul omniscient care vrea să-mi arate cum este viața, făcîndu-mă să simt compasiune și să-mi vină să plîng, cu ironia lui gălăgioasă și aerul confidențial cu care afirmă că își cunoaște perfect personajele, străduindu-se să mă facă și pe mine, cititorul, să simt că le cunosc. Nu mai am încredere în romanele care-mi satisfac pe deplin pasiunea de a înțelege. Sarraute are dreptate și atunci cînd spune că mecanismul tradițional pe care îl pune în mișcare romanul pentru a crea o scenă, pentru a descrie personajele și a le face să evolueze nu se justifică. Cui îi pasă cu adevărat de mobilierul vreunei camere a nu știu cărui personaj, sau dacă a aprins o țigară, sau dacă purta un costum gri, sau dacă a scos capacul mașinii de scris după ce s-a așezat și înainte de a introduce foaia de hîrtie? Filmele mari au arătat

că cinematograful poate investi acţiunea pur fizică – fie în fugă şi la scară redusă, aşa cum se întîmplă în scena schimbării perucii din *Aventura*, fie în registru grav, ca în înaintarea prin pădure din *The Big Parade* (*Parada cea mare*) – cu un farmec mai direct decît ar putea-o face cuvintele şi într-un mod mai economic.

Mai complexă şi mai problematică este însă insistenţa lui Sarraute asupra aserţiunii că analiza psihologică în roman este deopotrivă depăşită şi greşit orientată. „Cuvîntul «psihologie», spune Sarraute, pare unul dintre acela pe care nici un scriitor de azi nu le poate auzi pronunţate în legătură cu el însuşi fără să-şi plece privirea şi să roşească." Prin psihologie în roman ea se referă la scriitori ca Virginia Woolf, Joyce, Proust; romane care explorează un substrat de gînduri şi sentimente ascunse, mai prejos de acţiunea propriu-zisă şi a căror descriere înlocuieşte preocuparea pentru personaje şi intrigă. Tot ceea ce Joyce a scos din asemenea profunzimi, remarcă ea, a fost un flux neîntrerupt de cuvinte. Proust a eşuat şi el. În cele din urmă disecţiile psihologice laborioase întreprinse de Proust se recompun în personaje realiste, în care cititorul cu experienţă „recunoaşte imediat un om de lume bogat îndrăgostit de o femeie întreţinută, un doctor stîngaci, mereu gata de a fi tras pe sfoară, o burgheză parvenită sau o «mare doamnă» snoabă, care îşi vor ocupa cu toţii, în curînd, locul în vasta colecţie de personaje fictive care-i populează muzeul imaginar".

De fapt, romanele lui Nathalie Sarraute nu sînt chiar atît de diferite cum crede ea de cele ale lui Joyce (şi ale Virginiei Woolf), şi ea însăşi e departe de a respinge total psihologia. Ceea ce urmăreşte este tocmai psihologicul, dar (şi aceasta constituie fundamentul reproşurilor ei la adresa lui Proust) fără posibilitatea unei reveniri la ideea de „personaje" şi „subiect". Ea se opune *disecţiei* psihologice, căci aceasta presupune că ar exista un trup care trebuie disecat. Se opune psihologiei provizorii, psihologiei ca o metodă nouă de a atinge vechile scopuri. Folosirea microscopului psihologic nu trebuie să fie intermitentă, un simplu mijloc de a face să înainteze subiectul cărţii. Aceasta înseamnă o reformulare radicală a romanului. Nu

numai că romancierul nu trebuie să spună o poveste; el nu trebuie să-i mai abată cititorului atenția cu evenimente violente, cum ar fi un asasinat sau o mare iubire. Cu cît evenimentele despre care se vorbește sînt mai neînsemnate, mai puțin senzaționale, cu atît e mai bine. (Astfel, *Martereau* este alcătuit din divagațiile unui tînăr nenumit în carte, un decorator de interioare, despre mătușa sa cu veleități artistice și despre unchiul său, om de afaceri bogat, împreună cu care locuiește, și despre un bărbat mai în vîrstă, cu o situație financiară nu prea bună, numit Martereau, divagații care ne spun de ce și în ce circumstanțe se simte el bine cu ei, și de ce și cînd anume simte că cedează în fața forței personalității lor și în fața obiectelor de care ei se înconjoară. Proiectul mătușii și al unchiului de a cumpăra o casă la țară constituie singura „acțiune" a cărții și dacă, un timp, se bănuiește că Martereau l-a escrocat pe unchi în legătură cu această casă, puteți fi siguri că pînă la urmă toate aceste bănuieli se risipesc. În *Planetariu* se întîmplă totuși ceva. Un tînăr aflat în ascensiune pe scara socială, străduindu-se fără rușine să fie primit în cercul unei scriitoare bogate, frivole și foarte faimoase, reușește pînă la urmă să o deposedeze pe mătușa lui, ramolită și prea credulă, de apartamentul ei de cinci camere.) Dar personajele lui Sarraute nu acționează cu adevărat vreodată. Pun la cale planuri, vibrează, tremură, sub influența mărunțișurilor vieții lor zilnice. Aceste preliminarii și tatonări în direcția acțiunii constituie adevăratul subiect al romanelor ei. Întrucît analiza este exclusă – adică autorul care să vorbească, să interpreteze, nu există în scenă –, romanele lui Nathalie Sarraute sînt scrise, în mod logic, la persoana întîi, chiar și atunci cînd monologurile interioare folosesc cîte o „ea" sau un „el".

Ceea ce propune Sarraute este un roman scris în monolog continuu, în care dialogul dintre personaje este o extensie funcțională a monologului, vorbirea „reală" – o continuare a vorbirii tăcute. Genul acesta de dialog ea îl numește „subconversație". E comparabil cu dialogul teatral în care autorul nu intervine sau interpretează, dar, spre deosebire de dialogul teatral, acesta nu e întrerupt sau distribuit unor personaje ușor de distins. (Ea are cîteva remarci tăioase și ironice cu privire la

atît de uzatele formule „spuse el", „replică ea", „declară cutare", cu care sînt presărate majoritatea romanelor.) Dialogul trebuie „să devină vibrant și amplificat de aceste mici mișcări lăuntrice care-l susțin și îl extind". Romanul trebuie să respingă mijloacele psihologiei clasice – introspecția – și să înainteze, în schimb, prin imersiune. Trebuie să-l plonjeze pe cititor „în fluxul acelor drame subterane asupra cărora Proust nu a avut timp să obțină decît o vedere aeriană rapidă și cărora el nu le-a observat și nu le-a reprodus decît contururile largi și nemișcate". Romanul trebuie să înregistreze fără comentarii contactul direct și pur senzorial cu lucrurile și persoanele a căror experiență o are „eu"-ul romancierului. Abținîndu-se de la orice gest de creare a unei verosimilități (Sarraute îi lasă această sarcină cinematografului), romanul trebuie să păstreze și să promoveze „elementul de indeterminare, de opacitate și de mister care caracterizează întotdeauna acțiunile proprii pentru cel care le trăiește".

Există ceva într-adevăr însuflețitor în programul romanesc al lui Nathalie Sarraute, care insistă asupra unui respect nelimitat față de complexitatea sentimentelor și senzațiilor omenești. Însă, în ceea ce mă privește, eu găsesc o anumită vulnerabilitate în argumentația ei, așa cum se sprijină ea pe un diagnostic al psihologiei care este deopotrivă excesiv de doctrinar din punctul de vedere al remediilor propuse și echivoc. Un punct de vedere care consideră că „eforturile lui Henry James sau Proust de a descompune rotițele delicate ale mecanismelor noastre interioare" folosesc tîrnăcopul și lopata dovedește că are niște standarde uimitoare de rafinament intelectual. Cine ar contrazice-o pe Sarraute atunci cînd caracterizează sentimentele ca pe o imensă masă mobilă în care se poate găsi aproape orice, sau atunci cînd spune că nici un fel de teorie, și cu atît mai puțin un cifru de felul psihanalizei, nu poate da seamă de toate mișcările ei? Însă Sarraute atacă psihologia în roman doar în numele unei tehnici mai bune, mai acurate de descriere psihologică.

Opiniile ei asupra complexității sentimentului și senzației sînt un aspect, programul ei romanesc – un altul. Desigur, orice

expunere a motivării simplifică lucrurile. Dar chiar admițînd aceasta, mai rămîn multe alegeri disponibile pentru romancier în afară de căutarea unui mod mai rafinat și mai microscopic de a reprezenta motivele. Anumite modalități de a privi lucrurile de sus, de exemplu – care elimină cu totul detaliile sentimentelor –, reprezintă, sînt sigură, o soluție cel puțin la fel de valabilă a problemei pe care o pune Sarraute în legătură cu tehnica dialogului și narațiunii, pe care o consideră drept o consecință logică a criticii ei. Personajul romanului poate fi (așa cum insistă Sarraute) un ocean, o întîlnire de fluxuri, curente și refluxuri, dar eu nu văd valoarea privilegiată a cufundării în ele. Explorarea individuală subacvatică își are rolul ei, dar tot astfel și-l are și cartografia oceanică, pe care Nathalie Sarraute o respinge cu dispreț ca „vedere aeriană, de sus". Omul este o creatură sortită să trăiască la suprafață; cînd trăiește în adîncuri – terestre, oceanice sau psihologice –, o face pe riscul său. Eu nu-i împărtășesc disprețul pentru eforturile romancierului de a transmuta amorfele profunzimi lichide ale experienței într-o materie solidă, de a impune contururi, de a da formă fixă și trup senzorial lumii. Este, bineînțeles, plicticos să o faci așa cum s-a tot făcut. Dar nu pot fi de acord că acest lucru nu trebuie făcut deloc.

Sarraute îi cere scriitorului să reziste dorinței de a-și amuza contemporanii, de a-i transforma, de a-i instrui sau de a se lupta pentru emanciparea lor și să prezinte pur și simplu „realitatea" (cuvîntul îi aparține lui Sarraute) așa cum o vede el, cît poate de sincer și de pătrunzător, fără a netezi sau îmblînzi sau a depăși contradicțiile. Nu am să discut aici dacă romanul ar trebui sau nu să amuze, să transforme sau să instruiască (de ce n-ar face-o, atît timp cît se justifică în calitatea sa de operă de artă?), ci vreau doar să subliniez ce definiție tendențioasă a realității propune ea. Realitatea, pentru Sarraute, este o realitate care s-a lepădat de „ideile preconcepute și imaginile prefabricate care o țin captivă". Ea se opune „realității de suprafață pe care o poate vedea cu ușurință oricine și de care se folosește oricine în lipsă de ceva mai bun". După părerea lui Nathalie Sarraute, pentru ca un scriitor să fie în contact cu realitatea, el

trebuie „să atingă ceva pînă atunci necunoscut și pe care i se pare că este primul care l-a văzut".

Dar care este sensul acestei multiplicări a realităților? Căci de fapt Saraute ar fi trebuit să folosească aici pluralul mai degrabă decît singularul. Dacă fiecare scriitor trebuie „să scoată la lumină acest fragment al realității care îi aparține doar lui" – și toți rechinii și toate balenele au fost clasificate pînă acum; deci ea este în căutarea vreunei noi specii de plancton –, atunci scriitorul nu numai că este un făcător de fragmente, ci e condamnat să fie un exponent numai a ceea ce este original în propria lui subiectivitate. Atunci cînd ajunge în arena literară aducîndu-și borcanul cu minuscule specimene marine încă netrecute în cataloage, sîntem noi obligați să-l primim cu brațele deschise în numele științei? (Scriitorul ca biolog marin.) În nume sportului? (Scriitorul ca scafandru.) La urma urmei, de ce este îndreptățit să aibă un public? De cîte fragmente de realitate au nevoie cititorii de romane?

De fapt, invocînd noțiunea de realitate, Nathalie Sarraute și-a restrîns și și-a compromis argumentele fără să fi fost nevoie s-o facă. Metafora operei de artă ca reprezentare a realității ar trebui părăsită pentru o vreme; a slujit bine de-a lungul istoriei analizei operelor de artă, dar acum nu mai poate da seamă de problemele importante. În expunerea ei, Nathalie Sarraute ajunge la nefericitul rezultat de a alimenta în continuare veșnicele alternative dintre subiectivitate și obiectivitate, dintre ceea ce este original și ceea ce este preconceput și prefabricat. Nu există nici un motiv pentru ca romancierul să nu poată încerca noi construcții și transformări a ceea ce a văzut oricine și să se limiteze exact la ideile preconcepute și la imaginile prefabricate.

Felul în care Sarraute aderă la această noțiune de realitate aproape vidă (o realitate care se află mai degrabă în profunzimi decît la suprafață) explică și tonul, posomorît fără motiv, al unora dintre asertiunile ei. Refuzul plin de răceală al posibilității ca scriitorul să poată oferi „plăcere estetică" cititorilor e simplă retorică și îndreptățește serios poziția pe care ea însăși o reprezintă, în parte, atît de bine. Scriitorul, spune ea, trebuie să renunțe la „orice dorință de a scrie «frumos» pentru plăcerea de

a scrie, de a oferi plăcere estetică, sieși sau cititorilor săi". Stilul „poate fi frumos doar în sensul în care orice gest al unui atlet este frumos; cu cît e mai adaptat scopului urmărit, cu atît e mai mare frumusețea". Scopul, să nu uităm, este înregistrarea felului unic în care scriitorul cuprinde o realitate necunoscută. Însă nu există absolut nici un motiv de a echivala „plăcerea estetică", pe care orice operă de artă este prin definiție menită să o producă, cu ideeea unui stil frivol, decorativ, doar „frumos". Este într-adevăr știință, sau mai bine zis sport, modelul romanesc pe care-l are Nathalie Sarraute în minte. Justificarea finală a efortului romancierului, așa cum o definește Sarraute – și ceea ce, în opinia ei, eliberează romanul de orice finalități morale și sociale – este faptul că romancierul caută adevărul (sau un fragment al lui), asemenea omului de știință, și, după exerciții funcționale, asemenea atletului. Și, în principiu, nu putem aduce nici o obiecție acestor modele, dacă facem abstracție de semnificația pe care ea le-o atribuie. Oricît ar fi de solide criticile lui Sarraute la adresa romanului de modă veche, ea vede în continuare un romancier în căutarea „adevărului" și a „realității".

Manifestul lui Nathalie Sarraute trebuie deci apreciat pînă la urmă ca făcînd mai puțină dreptate poziției pe care ea o apără decît merită o asemenea poziție. O dare de seamă mai riguroasă și mai analitică asupra acestei poziții poate fi găsită în eseurile lui Robbe-Grillet „Despre unele noțiuni perimate" și „Natura, umanismul și tragedia". Acestea au apărut în 1957 și, respectiv, 1958, pe cînd cele ale lui Sarraute au fost publicate între 1950 și 1955 și au fost adunate în volum în 1956; iar Robbe-Grillet a citat-o pe Nathalie Sarraute într-un fel care ne poate face să credem că el este un exponent mai tardiv al aceleiași poziții. Însă complexa critică a noțiunilor de tragedie și de umanism, claritatea intransigentă cu care el respinge vechea prejudecată a formei împotriva conținutului (disponibilitatea lui, de exemplu, de a declara că romanul, în măsura în care aparține domeniului artei, nu are conținut), compatibilitatea inovațiilor lui estetice cu inovațiile tehnice în roman cu totul diferite pentru care a optat îi plasează argumentele pe un plan mult mai înalt decît

cele ale lui Sarraute. Eseurile lui Robbe-Grillet sînt cu adevărat radicale şi, dacă se acceptă fie şi o singură aserţiune a sa, conving cu siguranţă. Eseurile lui Sarraute, oricît ar fi de utile pentru familiarizarea publicului cultivat de limbă engleză cu critica importantă a romanului tradiţional care a fost lansată în Franţa, pînă la urmă sînt ezitante şi recurg la compromisuri.

Fără îndoială, mulţi consideră că perspectivele asupra romanului evocate de criticii francezi sînt mai curînd sumbre şi vor dori ca armatele artei să continue lupta pe alte cîmpuri de bătaie şi să lase romanul să-şi vadă de treabă. (În aceeaşi stare de spirit, unii dintre noi ar dori să fim înzestraţi în mult mai mică măsură cu acea chinuitoare luciditate psihologică de care sînt împovăraţi oamenii cultivaţi ai zilelor noastre.) Însă romanul ca formă artistică nu are nimic de pierdut, ci totul de cîştigat, alăturîndu-se revoluţiei care a schimbat deja majoritatea celorlalte forme de artă. Este timpul ca romanul să devină ceea ce nu este încă, în Anglia şi America, decît cu unele excepţii: o formă a artei pe care oamenii cu gusturi serioase şi sofisticate în ceea ce priveşte celelalte arte să o poată lua în serios.

[1963; revizuit în 1965]

III

cele ale lui Sarraute. Eseurile lui Robbe-Grillet sînt cu adevărat radicale şi, dacă se acceptă fie şi o singură aserţiune a sa, conving cu siguranţă. Eseurile lui Sarraute, oricît ar fi de utile pentru familiarizarea publicului cultivat de limbă engleză cu critica importantă a romanului tradiţional care a fost formată în Franţa, pînă la urmă sînt eclectice şi recurg la compromisuri.

Fără îndoială, mulţi consideră că perspectivele pentru romanul inovator de criticii francezi sînt mai curînd sumbre şi vor dori ca armatele artei să continue lupta pe alte cîmpuri de bătălie şi să lase romanul [illegible] de gustă. (În aceeaşi stare de spirit, unii dintre noi ar [illegible] fi interesaţi în mod mai intim, vădind ca acea rafinare a lucidităţii psihologice de care sînt înzestraţi oamenii cultivaţi ai zilelor noastre.) Însă romanul ca formă în sine nu are nimic de pierdut, ci totul de cîştigat, alăturîndu-se revoluţiei care a cuprins deja majoritatea celorlalte forme de artă. Este timpul ca romanul să devină ceea ce nu este încă, în Anglia şi America, decît cu unele excepţii: o formă a artei pe care oamenii cu gusturi serioase şi sofisticate în ceea ce priveşte celelalte arte să o poată lua în serios.

(1963, revizuit în 1965)

Ionesco

Era de aşteptat ca un dramaturg care şi-a scris cele mai bune opere ca o apoteoză a platitudinii să fi scris o carte despre teatru plină de platitudini*. Citez la întîmplare:

Didacticismul este în primul rînd o atitudine mentală şi o expresie a voinţei de a domina.

O operă de artă este în realitate o aventură a minţii.

Unii susţin că piesa lui Boris Vian Făuritorii de imperii *a fost inspirată de piesa mea* Amédée. *De fapt, nimeni nu e inspirat de altcineva decît de sine însuşi şi de propriile sale spaime.*

Trăiesc o criză a gîndirii, care se manifestă printr-o criză a limbajului; cuvintele nu mai înseamnă nimic.

Nici o societate nu a fost vreodată în stare să anihileze tristeţea omenească, nici un sistem politic nu ne poate elibera de suferinţa vieţii, de frica noastră de moarte, de setea noastră de absolut.

Ce se poate face cu o viziune atît de măreaţă şi, în acelaşi timp, atît de banală? Şi, ca şi cum aceasta nu ar fi de ajuns, eseurile lui Ionesco sînt încărcate cu un surplus de autoexplicaţii şi de vanitate onctuoasă. Să citām iarăşi la întîmplare:

Pot să afirm că nici publicul, nici criticii nu m-au influenţat.

Poate că am opinii sociale în pofida mea.

---

* Eugène Ionesco. *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre*, tr. Donald Watson. New York. Grove.

În cazul meu, fiecare piesă se naşte dintr-un fel de auto-analiză.

Eu nu sînt ideolog, pentru că sînt direct şi obiectiv.

Lumea n-ar trebui să mă intereseze atît de mult. În realitate, sînt obsedat de ea.

Et caetera, et caetera. Eseurile lui Ionesco despre teatru dezvăluie mult umor de acest fel, probabil inconştient.

Desigur, se află în *Note şi contranote* unele idei demne de a fi luate în considerare, însă nu şi originale. Una ar fi ideea de teatru ca instrument care, prin dislocarea realului, împrospătează simţul realităţi. E limpede că o astfel de funcţie a teatrului impune nu numai o nouă dramaturgie, ci şi un nou corpus de opere teatrale. „Gata cu capodoperele", cerea Artaud în *Le Théâtre et son double* (*Teatrul şi dublul său*), manifestul cel mai îndrăzneţ şi cel mai profund al teatrului modern. Ca şi Artaud, Ionesco dispreţuieşte teatrul „literar" al trecutului; îi place să-i citească pe Shakespeare şi Kleist, dar nu să-i vadă reprezentaţi pe scenă, pe cînd Corneille, Molière, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Giraudoux şi ceilalţi îl plictisesc din toate punctele de vedere. Dacă piesele de teatru de modă veche mai pot fi puse în scenă în vreun fel, Ionesco sugerează (ca şi Artaud) anumite trucuri. Ele ar trebui jucate „împotriva" textului; altoind într-un fel o producţie teatrală serioasă, formalistă, pe un text absurd, sălbatic, comic, sau tratînd un text solemn în spiritul bufoneriei. Laolaltă cu respingerea teatrului literar – teatrul intrigii şi al personajelor individuale – Ionesco cere evitarea scrupuloasă a oricărei psihologii, căci psihologia înseamnă „realism", iar realismul este plicticos şi limitează imaginaţia. Respingerea psihologiei face posibilă renaşterea unui procedeu comun tuturor tradiţiilor teatrale nonrealiste (ele echivalează cu frontalitatea din pictura naivă), în care personajele se întorc cu faţa către public (în loc să se confrunte între ele), declinîndu-şi numele, identităţile, obişnuinţele, gusturile, acţiunile... Toate acesta sînt, fireşte, foarte familiare; este stilul canonic modern al teatrului. Majoritatea ideilor interesante din *Note şi contranote* sînt un fel de Artaud diluat; sau, mai degrabă, un Artaud gătit şi făcut să

fie insidios, fermecător; Artaud fără ura lui, Artaud fără nebunia lui. Ionesco se apropie cel mai mult de originalitate în anumite remarci despre umor, pe care îl înțelege așa cum sărmanul nebun care a fost Artaud nu l-a înțeles niciodată. Ideea lui Artaud despre un teatru al cruzimii accentuează registrele întunecate ale fanteziei; spectacolul frenetic, faptele melodramatice, aparițiile sîngeroase, țipetele, stările de transă. Ionesco, atunci cînd notează că tragedia devine comică pur și simplu în momentul în care ritmul este accelerat la maximum, s-a dedicat comicului violent. În loc să le plaseze într-o peșteră sau într-un palat sau într-un templu sau undeva pe o landă, el își plasează cele mai multe din piesele sale în salonul unei case obișnuite. Domeniul său comic este banalitatea și atmosfera apăsătoare a „căminului" – fie că e vorba de camera mobilată a unui holtei, de camera de studiu a unui savant sau de salonul casei unor soți obișnuiți. Ionesco vrea să demonstreze că sub asemenea forme ale vieții convenționale se ascunde nebunia, obliterarea personalității.

Însă, după părerea mea, piesele lui Ionesco nu prea au nevoie de explicații. Cine dorește să ia cunoștință de o dare de seamă asupra operei sale să consulte scurta, dar excelenta carte lui Richard N. Coe despre Ionesco, publicată în 1961 în seria *Scriitori și critici englezi*, care propune o apărare mai coerentă și mai completă a pieselor decît tot ce s-ar putea găsi în *Note și contranote*. Interesul ideilor lui Ionesco despre Ionesco nu constă în teoria despre teatru a autorului operei, ci în ceea ce sugerează cartea cu privire la inconsistența enigmatică – enigmatică, ținînd seama de bogăția temei – a pieselor lui Ionesco. Tonul cărții spune mult. Căci, dincolo de egoismul nestăvilit al scrierilor lui Ionesco despre teatru – aluziile la nesfîrșitele bătălii cu criticii obtuzi și cu un public bovin – există o stinghereală insistentă, dureroasă. Ionesco protestează, fără încetare, că a fost înțeles greșit. Cu toate acestea, orice spune la un moment dat în *Note și contranote* retractează într-o altă pagină. (Deși aceste scrieri cuprind perioada 1951-1961, nu găsim nici o dezvoltare a argumentării.) Piesele sale sînt teatru de avangardă; nu există ceva ce s-ar putea numi avangardă. El scrie critică socială: nu scrie critică socială. Este un umanist; este, din punct

de vedere moral și emoțional, înstrăinat de umanitate. Pretutindeni el scrie ca un om singur – orice s-ar putea spune despre el, orice ar spune el însuși – ale cărui înzestrări sînt greșit înțelese.

Care este realizarea lui Ionesco? Judecînd după criteriile cele mai pretențioase, el a scris o singură piesă cu adevărat remarcabilă și frumoasă, *Jacques sau Supunerea* (1950), o lucrare strălucită mai puțin importantă, *Cîntăreața cheală*, prima sa piesă (scrisă în 1948-1949), și mai multe piese scurte de efect, care sînt reluări mai acute ale aceluiași material, *Lecția* (1950), *Scaunele* (1951) și *Noul locatar* (1953). Toate aceste piese – Ionesco este un scriitor prolific – reprezintă un Ionesco „timpuriu". Operele mai tîrzii sînt vulnerabile ca urmare a intrigii dramatice dezlînate și a unei conștiințe de sine tot mai pronunțate și mai puțin dispuse la compromisuri. Acest caracter difuz al teatrului său poate fi observat limpede în *Victimele datoriei* (1952), o operă cu pasaje pregnante, dar, din păcate, prea explicită. Sau se poate compara cea mai bună piesă a lui, *Jacques*, cu o scurtă continuare în care apar aceleași personaje, *Viitorul stă în ouă* (1951). *Jacques* debordează de o splendidă fantezie brutală, ingenioasă și logică; ea singură, dintre toate piesele lui Ionesco, ne oferă ceva potrivit cu criteriile lui Artaud: Teatrul Cruzimii considerat drept Comedie. Însă în *Viitorul stă în ouă* Ionesco a pornit pe calea dezastruoasă a scrierilor sale mai tîrzii, delirînd despre „puncte de vedere" și atribuindu-le personajelor sale, într-o manieră obositoare, preocupări legate de starea actuală a teatrului, de natura limbajului și așa mai departe. Ionesco este un artist înzestrat cu daruri considerabile și care a căzut victimă propriilor sale „idei". Opera sa s-a îmbibat de ele; talentul său s-a deteriorat. În *Note și contranote* vedem exemple ale acestei trude nesfîrșite de autoexplicare și încercarea de justificare a unui dramaturg și gînditor care-i ocupă o întreagă piesă, *Improvizație*, care-i determină remarcile agresive despre dramaturgie din *Victimele datoriei* și *Amédée*, care inspiră și critica mult prea simplificată a societății moderne din *Ucigaș fără simbrie* și *Rinocerii*.

Impulsul artistic original al lui Ionesco a fost descoperirea poeziei banalității. Prima sa piesă, *Cîntăreața cheală*, a fost scrisă aproape din întîmplare, spune el, după ce i-a descoperit pe soții Smith și Martin în manualul pe care l-a cumpărat atunci cînd s-a decis să învețe limba engleză. Și toate piesele ulterioare ale lui Ionesco au continuat, cel puțin în primele scene, cu salvele de banalități și clișee pe care le schimbă între ei oamenii. Prin extensie, descoperirea poeziei clișeului a dus la descoperirea poeziei lipsei de sens – convertibilitatea tuturor cuvintelor unele în altele. (De aici, litania despre „pălăvrăgeală" din finalul lui *Jacques.*) S-a spus că piesele timpurii ale lui Ionesco sînt „despre" lipsa de sens sau „despre" non-comunicare. Însă o asemenea afirmație uită faptul important că o mare parte din arta modernă nu mai poate vorbi despre subiectul ei în vechiul înțeles al cuvîntului. Ceea ce a făcut Ionesco – și nu e puțin – a fost să apropieze pentru teatru una din marile descoperiri ale poeziei moderne: faptul că orice limbaj poate fi privit din afară, din perspectiva unui străin. Ionesco a dezvăluit resursele *dramatice* ale unei asemenea atitudini, de mult cunoscută, dar pînă atunci limitată doar la poezia modernă. Primele sale piese nu sînt „despre" lipsa de sens. Ele sînt încercări de a folosi această lipsă de sens în mod teatral.

Descoperirea clișeului de către Ionesco a însemnat refuzul său de a mai vedea în limbaj un instrument de comunicare sau de exprimare de sine, ci mai degrabă o substanță exotică secretată – într-un fel de transă – de niște persoane interșanjabile. Următoarea sa descoperire, și ea de mult familiară în poezia modernă, a fost aceea că el putea trata limbajul ca pe un obiect concret. (Astfel, profesorul o omoară pe elevă în *Lecția* cu cuvîntul „cuțit".) Procesul-cheie pentru transformarea limbajului într-un obiect este repetarea. Repetarea verbală este dramatizată și mai mult printr-un alt motiv recurent în piesele lui Ionesco: multiplicarea canceroasă, irațională a obiectelor materiale. (Astfel, oul din *Viitorul stă în ouă*; scaunele din *Scaunele*, mobilele din *Noul locatar*; cutiile din *Ucigaș fără simbrie*; ceștile din *Victimele datoriei*; nasurile și degetele Robertei II din *Jacques*; cadavrul din *Amédée sau Cum să te descotorosești.*)

Aceste cuvinte repetate, aceste obiecte proliferînd demonic pot fi exorcizate doar ca în vis, prin obliterare. Din punct de vedere logic și poetic – și nu datorită vreunor „idei" ale lui Ionesco despre natura individului și a societății – piesele sale trebuie să se termine fie printr-o repetare *da capo*, fie printr-un act de o violență incredibilă. Unele finaluri tipice sînt masacrarea publicului (sfîrșitul piesei *Cîntăreața cheală* care fusese propus inițial), sinuciderea (*Scaunele*), claustrarea și tăcerea (*Noul locatar*), gemetele ininteligibile și animalice (*Jacques*), constrîngerea fizică monstruoasă (*Victimele datoriei*), prăbușirea scenei (*Viitorul stă în ouă*). În piesele lui Ionesco, coșmarul recurent este cel al unei întregi lumi înghesuite și răsturnate. (Coșmarul este explicit, dacă ne gîndim la mobilele din *Noul locatar* sau la rinocerii din *Rinocerii*.) Piesele trebuie să se termine deci fie în haos sau non-ființă, fie în distrugere sau tăcere.

Această descoperire a poeziei clișeului și a limbajului-ca-obiect i-a furnizat lui Ionesco un material teatral remarcabil. Dar apoi au luat naștere ideile, s-a instalat în opera lui Ionesco o teorie despre semnificația acestui teatru al lipsei de semnificație. Experiențele moderne cele mai la modă au fost invocate aici. Ionesco și cei care i-au luat apărarea susțin că el a început prin a percepe lipsa de sens a existenței contemporane și a dezvoltat teatrul clișeului pentru a o exprima. Pare mai probabil că el a început cu descoperirea poeziei banalității și apoi, din păcate, a recurs la o teorie pentru a-și susține descoperirea. Teoria aceasta se rezumă la clișeele cele mai rezistente ale criticii „societății de masă", îngrămădite laolaltă – alienarea, standardizarea, dezumanizarea. Pentru a rezuma acest disconfort înfricoșător și familiar, insulta favorită a lui Ionesco este „burghez" sau, uneori, „mic-burghez". Burghezul lui Ionesco are puține în comun cu această țintă favorită a retoricii stîngiste, deși poate că el a adoptat noțiunea din această sursă. Pentru Ionesco, „burghez" înseamnă tot ceea ce nu-i place lui; înseamnă „realismul" în teatru (oarecum în sensul termenului „aristotelic" folosit de Brecht); înseamnă ideologie, înseamnă conformism. Firește, nimic din toate acestea n-ar fi avut importanță dacă ar fi vorba doar de opiniile lui Ionesco despre propria operă. Important e

faptul că ele început să-i contamineze în tot mai mare măsură opera. Ionesco tinde să „indice" din ce în ce mai mult, fără nici un fel de ruşine, ce anume face. (Te crispezi atunci cînd, în finalul *Lecţiei*, profesorul arborează o brasardă cu zvastică pregătindu-se să se descotorosească de cadavrul elevei.) Ionesco a început cu o fantezie, cu viziunea unei lumi în care se mişcă marionetele limbajului. El nu critica nimic, şi cu atît mai puţin nu descoperise ceea ce într-un eseu timpuriu numise „Tragedia limbajului". Descoperea doar un mod în care putea fi folosit limbajul. Numai după aceea a urmat un set de atitudini brutale, simpliste, scoase din această descoperire artistică – atitudini faţă de standardizarea şi dezumanizarea contemporană a omului, şi toate depuse la picioarele unui căpcăun împăiat denumit „burghezul", „Societatea" etc. A venit apoi momentul afirmării omului individual împotriva acestui căpcăun. Astfel, opera lui Ionesco a trecut printr-o dublă fază nefericită şi familiară: mai întîi, opere antiteatrale, parodia; apoi, piesele constructive sub aspect social. Acestea din urmă sînt lipsite de substanţă. Şi cele mai slabe opere ale sale sînt piesele cu Bérenger – *Ucigaş fără simbrie* (1957), *Rinocerii* (1960) şi *Pietonul aerului* (1962) –, în care Ionesco a creat (după cum singur a spus), prin Bérenger, un alter ego, un om obişnuit, un erou asediat, un personaj „care se întoarce spre umanitate". Problema este că această afirmare a omului nu poate fi pur şi simplu făcută după voie, nici în morală şi nici în artă. Dacă este urmărit doar acest lucru, rezultatul rămîne întotdeauna neconvingător şi, de obicei, pretenţios.

Prin aceasta, evoluţia lui Ionesco este exact inversul celei a lui Brecht. Operele timpurii ale lui Brecht – *Baal*, *În hăţişul oraşelor* – fac loc pieselor „pozitive" care sînt capodoperele lui: *Femeia bună din Setzuan*, *Cercul de cretă caucazian*, *Mutter Courage*. Dar, de fapt – lăsînd deoparte teoriile pe care le susţin ele –, Brecht e pur şi simplu un scriitor mai mare decît Ionesco. Pentru Ionesco, fireşte, el reprezintă personajul arhinegativ, arhiburghezul. El este un scriitor politic. Însă atacurile lui Ionesco la adresa lui Brecht şi a brechtienilor – şi la adresa artei angajate politic – sînt meschine. Atitudinile politice ale lui Brecht sînt, în cele mai bune cazuri, un prilej de a-şi manifesta

umanismul. Ele îi permit să-și concentreze și să-și extindă drama. Alegerea asupra căreia insistă Ionesco, aceea între afirmarea politică și afirmarea omului, este superficială și, mai mult, primejdioasă.

În comparație cu Brecht, Genet și Beckett, Ionesco este un scriitor minor, chiar în cele mai bune momente ale sale. Opera lui nu are aceeași greutate, aceeași însuflețire, aceeași măreție și relevanță. Piesele lui Ionesco, în special cele scurte (forma cea mai potrivită pentru înzestrările sale), își au virtuțile lor considerabile: au farmec, sînt spirituale, au un simț subtil al macabrului; și, mai presus de toate, au teatralitate. Însă ideile care revin mereu – identitățile care scapă de sub control, monstruoasa proliferare a obiectelor, oribilul gregarității – sînt rareori atît de emoționante și de înfricoșătoare cum ar putea fi. Poate din cauză că – cu excepția lui *Jacques*, unde și-a dat frîu liber fanteziei – teribilul este totdeauna într-un fel circumscris de cochetărie. Farsele morbide ale lui Ionesco sînt comedii bulevardiere ale sensibilității de avangardă; așa cum a subliniat un critic englez, în realitate nu este o mare diferență între farsa lui Ionesco despre conformism și farsa lui Feydeau pe marginea adulterului: Și una, și alta sînt abile, reci, autoreferențiale.

Firește, piesele și scrierile despre teatru ale lui Ionesco se străduiesc să omagieze emoția. Despre *Cîntăreața cheală*, de exemplu, Ionesco spune că este o piesă despre „vorbărie, despre a nu spune nimic din cauza absenței vieții lăuntrice". Soții Smith și soții Martin reprezintă omul total absorbit în contextul său social, oameni care „au uitat semnificația emoției". Dar ce putem spune despre numeroasele descrieri din *Note și contranote* ale propriei lui incapacități de a simți – o incapacitate pe care el nu o vede ca pe o transformare în omul de masă, ci ca pe o salvare de la această condiție? Nu protestul împotriva lipsei de pasiuni e ceea ce-l stimulează pe Ionesco, ci un fel de mizantropie, pe care el a acoperit-o cu clișeele la modă ale diagnosticului cultural. Sensibilitatea care animă acest teatru este îngustă, defensivă și bîntuită de dezgust sexual. Dezgustul este puternicul motor al pieselor lui Ionesco; din dezgust, el face comedii ale dezagreabilului.

Dezgustul față de condiția umană constituie un material artistic perfect valabil. Însă dezgustul față de idei, exprimat de un om puțin înzestrat cu talent pentru idei, este altceva. Aceasta dăunează multor piese ale lui Ionesco și face ca volumul său de scrieri despre teatru să fie iritant mai degrabă decît amuzant. Dezgustat de idei, pe care le vede ca pe încă o excrescență odioasă a omului, Ionesco se înfurie în această carte redundantă, deopotrivă asumîndu-și și renegîndu-și toate pozițiile. Tema unificatoare din *Note și contranote* este dorința sa de a-și menține o poziție care nu este o poziție, un punct de vedere care nu este un punct de vedere – într-un cuvînt, de a fi invulnerabil din punct de vedere intelectual. Dar acest lucru este imposibil, întrucît el resimte de la bun început o idee doar ca pe un clișeu; „sistemele de gîndire în toate direcțiile nu sînt nimic altceva decît alibiuri, ceva care să ne ascundă realitatea (un alt cuvînt-clișeu)". Printr-o argumentare dezgustător de alunecoasă, ideile sînt, într-un fel sau altul, identificate cu politica, și orice politică este identificată cu o lume fascistă, de coșmar. Atunci cînd Ionesco spune: „Cred că ceea ce ne desparte unul de altul este pur și simplu societatea însăși, sau, dacă vreți, politica", el își exprimă antiintelectualismul mai degrabă decît o poziție față de politică. Lucrul poate fi văzut cu o limpezime deosebită în cea mai interesantă parte a cărții (pp. 87-108), așa-numita „Controversă londoneză", un schimb de eseuri și scrisori cu Kenneth Tynan, care reprezintă aparent un punct de vedere brechtian și care au apărut inițial în săptămînalul englez *The Observer*, în 1958. Punctul culminant al acestei controverse este o nobilă și elocventă scrisoare din partea lui Orson Welles, care subliniază că separarea dintre artă și politică nu se poate naște, și, cu atît mai mult, nu poate prospera decît într-un anumit fel de societate. Așa cum scria Welles, „tot ce are valoare poartă adesea un nume înjosit", și toate libertățile – inclusiv privilegiul lui Ionesco de a ridica din umeri în fața politicii – „au fost, într-o epocă sau alta a istoriei, niște cuceriri politice". Nu „politica este dușmanul artei; ci neutralitatea, [care este] o poziție politică precum oricare alta [...]. Dacă sîntem într-adevăr

condamnaţi, să vină dl Ionesco să se bată alături de noi toţi. Ar trebui să aibă curajul de a-şi asuma platitudinile noastre."

Ceea ce e deconcertant în opera lui Ionesco este deci complezenţa intelectuală pe care o promovează el. Nu mă deranjează operele de artă care nu conţin nici un fel de idei; dimpotrivă, o mare parte din arta cea mai mare este de felul acesta. Să ne gîndim la filmele lui Ozu, la *Ubu rege* de Jarry, la *Lolita* lui Nabokov, la *Maica Domnului a florilor* de Genet – ca să luăm patru exemple din arta modernă. Însă platitudinea intelectuală este un lucru (adesea foarte salutar), iar capitularea intelectuală este altceva. În cazul lui Ionesco, intelectul care a capitulat nu este interesant, întrucît se sprijină pe o viziune asupra lumii care stabileşte o opoziţie între montruosul deplin şi banalul deplin. La început ar putea să ne facă plăcere monstruozitatea monstruosului, dar în cele din urmă rămînem cu banalitatea banalului.

[1964]

Reflecţii despre *Vicarul*

Evenimentul tragic suprem al timpurilor moderne îl constituie asasinarea a şase milioane de evrei europeni. Într-o epocă nu lipsită de tragedii, acest eveniment merită în cea mai mare măsură acea onoare de neinvidiat – datorită amplorii sale, unităţii temei, semnificaţiei istorice şi opacităţii impenetrabile. Căci un asemenea eveniment nu poate fi înţeles. Asasinarea a şase milioane de evrei nu poate fi consemnată nici în termeni pătimaşi, privaţi sau publici, nici în termenii erorii, nebuniei, eşecului moral sau forţei sociale irezistibile şi copleşitoare. Douăzeci de ani mai tîrziu, există în această privinţă o controversă mai violentă decît oricînd. Ce s-a întîmplat? Cum s-a întîmplat? Cum s-a îngăduit să se întîmple aşa ceva? Cine este de vină? Marele eveniment este o rană care nu se va vindeca: chiar şi balsamul inintelligibilităţii ne este refuzat.

Şi chiar dacă am cunoaşte mai multe lucruri legate de el, tot nu ar fi suficient. Spunînd că acest eveniment a fost „tragic" deschidem alte întrebări decît cele care presupun înţelegerea istorică factuală. Prin tragic înţeleg un eveniment care ne umple de compasiune şi ne înfricoşează dincolo de orice limită, a cărui cauzalitate este supraîncărcată şi supradeterminată şi care are un caracter exemplar sau edificator, impunînd supravieţuitorilor o datorie solemnă cu care trebuie să se confrunte şi pe care trebuie să o asimileze. Numind asasinarea a şase milioane de oameni o tragedie, recunoaştem un motiv dincolo de aspectul intelectual (nevoia de a cunoaşte ceea ce s-a întîmplat şi cum s-a întîmplat) sau de cel moral (prinderea criminalilor şi adu-

cerea lor în fața justiției) pentru a-l înțelege cum se cuvine. Recunoaștem că acest eveniment este, într-un anumit sens, cu neputință de înțeles. În cele din urmă, singurul răspuns este acela de a continua să păstrăm acest eveniment în minte, să ni-l reamintim. Capacitatea aceasta de a-ți asuma povara amintirii nu e întotdeauna practică. Uneori, reamintirea alină suferința sau vinovăția; alteori o face mai greu de îndurat. Deseori nu e bine să-ți amintești. Dar putem simți că e *drept*, sau cuvenit, sau că așa trebuie să facem. Această funcție morală a rememorării este ceva care traversează lumile diferite ale cunoașterii, acțiunii și artei.

Trăim într-o epocă în care tragedia nu este o formă a artei, ci o formă a istoriei. Dramaturgii nu mai scriu tragedii. Dar avem opere de artă (nu întotdeauna recunoscute ca atare) care oglindesc sau încearcă să rezolve marile tragedii istorice ale timpului nostru. Printre operele de artă nerecunoscute care au fost create sau perfecționate în epoca modernă în acest sens se găsesc ședințele psihanalitice, dezbaterile parlamentare, mitingurile și procesele politice. Și, așa cum supremul eveniment tragic al timpurilor moderne este asasinarea a șase milioane de evrei europeni, una dintre cele mai interesante și emoționante opere de artă ale ultimilor zece ani este procesul lui Adolf Eichmann, care a avut loc la Ierusalim în 1961.

După cum a arătat, printre alții, Hannah Arendt, baza juridică a procesului lui Eichmann, relevanța tuturor problemelor prezentate și legitimitatea anumitor proceduri rămîn în discuție dintr-un punct de vedere strict juridic. Însă adevărul este că procesul lui Eichmann nu numai că nu s-a conformat criteriilor legale obișnuite, dar nici nu putea s-o facă. Nu numai Eichmann era judecat. El a trăit procesul într-un rol dublu: atît particular cît și generic; atît omul, împovărat cu o vinovăție specifică și hidoasă, cît și cifrul, reprezentînd întreaga istorie a antisemitismului care a culminat în acest martiriu fără precedent.

Procesul a constituit deci un prilej pentru a încerca să facem inteligibil ceea ce este de neînțeles. În scopul acesta, în timp ce Eichmann, impasibil, cu ochelarii pe nas, ședea în cușca sa de sticlă antiglonț – cu buzele strînse, însă cu toate acestea

semănînd atît de bine cu marile creaturi urlînd, dar neauzite, din picturile lui Francis Bacon –, un marş funebru uriaş, colectiv s-a făcut auzit în sala tribunalului. Mase întregi de fapte legate de exterminarea evreilor au fost înregistrate; a fost consemnat un imens țipăt de durere istorică. Toate acestea, nu mai e nevoie s-o spunem, nu reprezentau un mod strict legal de a justifica procesul. Funcția procesului a fost asemănătoare cu aceea a dramei tragice; mai presus şi dincolo de judecată şi pedeapsă, un act de catharsis.

Simțul foarte modern pentru procesele propriu-zise la care apela procesul era autentic, fără îndoială, însă străvechile legături dintre teatru şi sala tribunalului erau mai profunde. Procesul este în mod preeminent o formă teatrală (de fapt, cea dintîi relatare din istorie a unui proces apare într-o dramă – în cea de-a treia piesă, *Eumenidele*, din trilogia lui Eschil, *Orestia.*) Şi, cum procesul este în primul rînd o formă de teatru, teatrul este o sală de judecată. Forma clasică a dramei e întotdeauna o dispută între protagonist şi antagonist; rezolvarea dramei este „verdictul" asupra acțiunii. Toate marile tragedii ale scenei capătă această formă a unui proces al protagonistului – particularitatea formei tragice a judecății fiind posibilitatea ca el să piardă procesul (adică să fie condamnat, să sufere, să moară) şi, cu toate acestea, să triumfe.

Procesul lui Eichmann a fost o asemenea dramă. Nu a fost el însuşi o tragedie, ci o încercare dramatică de a face față unei tragedii şi de a o rezolva. A fost, în cel mai profund înțeles al cuvîntului, teatru. Şi, ca atare, el trebuie judecat după alte criterii, pe lîngă acelea ale legalității şi moralității. Pentru că obiectivele sale nu erau doar cele ale unei anchete istorice asupra faptelor, o încercare de a determina vinovăția şi de a aplica pedeapsa, procesul lui Eichmann nu a fost în toate momentele lui „eficient". Însă problema procesului lui Eichmann nu consta în faptul că ar fi fost deficient din punct de vedere legal, ci în contradicția dintre forma sa juridică şi funcția sa dramatică. Aşa cum a subliniat Harold Rosenberg: „Procesul a căpătat funcția poeziei tragice, aceea de a face trecutul patetic şi înspăimîntător să trăiască iarăşi în minte. Dar el a trebuit să-şi îndeplinească

această funcție pe o scenă mondială guvernată de codul utilitarist." A existat un paradox fundamental în procesul lui Eichmann; el a constituit în primul rînd un mare act de angajare prin rememorarea și reînnoirea suferinței, dar s-a înveșmîntat în același timp în formele legalității și obiectivității științifice. Procesul este o formă dramatică ce acordă evenimentelor o anumită neutralitate provizorie; rezultatul rămîne să fie decis; însuși termenul de „acuzat" implică faptul că e posibilă o apărare. În acest sens, deși Eichmann, așa cum se aștepta toată lumea, a fost condamnat la moarte, forma procesului l-a favorizat. Poate din cauza aceasta mulți simt, acum, privind retrospectiv, că procesul a fost o experiență frustrantă, un anticlimax.

Rămîne de văzut dacă arta de un tip mai ușor de recunoscut – arta care nu trebuie să pretindă că ar fi neutră – se poate descurca mai bine. De departe cea mai celebră dintre toate operele de artă care preiau aceleași funcții ale memoriei istorice pe care le-a avut procesul lui Eichmann este *Vicarul* (*Der Stellvertreter*), lunga piesă a tînărului dramaturg german Rolf Hochhuth*. Este o operă de artă așa cum o înțelegem în mod obișnuit – o operă pentru teatrul obișnuit, care-și ridică cortina la ora 8,30 seara, cu antracte, mai degrabă decît pentru scena publică austeră a sălii de tribunal. Aici există actori, în locul asasinilor și supraviețuitorilor reali din infern. Totuși, nu e greșit să o comparăm cu procesul lui Eichmann, pentru că *Vicarul* este în primul rînd o compilație, o înregistrare. Eichmann însuși și multe alte persoane reale ale epocii sînt reprezentate în piesă; replicile personajelor sînt extrase din actele istorice.

În epoca modernă, în această folosire a teatrului ca for public judecata morală a fost împinsă la o parte. Teatrul a devenit în mare măsură un loc în care se reprezintă, puse în scenă, certurile și torturile personale; verdictul pe care evenimentele îl pronunță asupra personajelor în majoritatea pieselor moderne nu e relevant pentru piesele în sine. *Vicarul* sparge fruntariile complet private care domină cele mai multe piese ale teatrului

---

* Rolf Hochhuth, *The Deputy*, tr. Richard și Clara Winston, New York, Grove.

modern. Şi, tot aşa cum ar fi o stupiditate să refuzăm să evaluăm procesul lui Eichmann ca pe o operă publică de artă, ar fi frivol să judecăm *Vicarul* doar ca pe o operă de artă.

Unele opere de artă – dar nu toate – îşi aleg drept scop principal *să spună adevărul*, şi trebuie judecate în funcţie de fidelitatea faţă de adevăr şi de relevanţa adevărului pe care îl exprimă. După aceste criterii, *Vicarul* este o piesă importantă. Acuzaţiile aduse partidului nazist, SS-ului, elitei cercurilor de afaceri germane şi majorităţii poporului german – nimeni nu e trecut cu vederea de Hochhuth – sînt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască discutate. Dar *Vicarul* subliniază de asemenea, şi aici e partea controversabilă a piesei, date concrete privind complicitatea bisericii catolice germane şi a Papei Pius XII. Acuzaţiile respective sînt, după convingerea mea, adevărate şi bine subliniate. (Vezi ampla documentare oferită de Hochhuth la sfîrşitul piesei şi excelenta carte a lui Günther Lewy, *Biserica Catolică şi Germania nazistă.*) Şi importanţa, istorică şi morală, a acestui adevăr dificil în momentul de faţă nu mai trebuie subliniată.

Într-o prefaţă (din păcate netradusă) a ediţiei germane a piesei, regizorul Erwin Piscator, care a pus pentru prima oară în scenă *Vicarul* la Berlin, scria că el vede piesa lui Hochhuth ca o succesoare în domeniul dramei istorice a dramelor lui Shakespeare şi Schiller şi a teatrului epic al lui Brecht. Lăsînd la o parte calitatea artistică, aceste comparaţii – cu drama istorică clasică şi cu teatrul epic atunci cînd abordează subiecte istorice – sînt înşelătoare. Caracteristica cea mai importantă a piesei lui Hochhuth este faptul că şi-a prelucrat materialul doar într-o foarte mică măsură. Spre deosebire de piesele lui Shakespeare, Schiller sau Brecht, piesa lui Hochhuth trebuie acceptată sau respinsă după criteriul fidelităţii faţă de adevărul istoric complet.

Intenţia de document a piesei îi arată şi limitele. Fapt este că nu toate operele de artă tind spre educarea şi orientarea conştiinţei, nu toate operele de artă care reuşesc cu succes să reprezinte o funcţie morală satisfac pe deplin ca artă. Nu mă pot gîndi decît la o singură operă dramatică de tipul *Vicarului*,

scurt-metrajul lui Alain Resnais *Noapte și ceață*, care să ofere satisfacție deopotrivă ca documentar și ca operă de artă. *Noapte și ceață*, de asemenea un memorial al tragediei celor șase milioane de victime, este foarte selectiv, necruțător din punct de vedere emotiv, scrupulos din punct de vedere istoric și – dacă termenul nu este prea îndrăzneț – frumos. *Vicarul* nu este o piesă frumoasă. Și nici nu i se cere în mod necesar să fie. Totuși, date fiind interesul imens și importanța morală a piesei, trebuie să ne punem și probleme estetice. Indiferent de statutul său ca eveniment moral, *Vicarul* nu este o dramă de prima mînă.

De exemplu, este problema lungimii. Nu cred că lungimea acestei piese ar constitui o obiecție. Probabil că, de fapt, ea este una dintre acele opere de artă – cum ar fi *O tragedie americană* de Dreiser, operele lui Wagner, cele mai bune piese ale lui O'Neill – care sînt avantajate de lungimea lor excesivă. Limba ei este însă nepotrivită. În versiunea engleză este plată, nici formală și nici cu adevărat cea de toate zilele. („Legația este extrateritorială – părăsiți acest loc/ Sau chem poliția.") Poate că Hochhuth și-a aranjat rîndurile în pagină în forma versului liber pentru a scoate în evidență seriozitatea subiectului său ori banalitatea retoricii naziste. Dar eu nu-mi pot imagina vreun mod plauzibil de a rosti aceste replici care să transmită efectul urmărit de autor (indiferent care ar fi el). O și mai mare eroare artistică o constituie hălcile masive de documente cu care Hochhuth și-a încărcat piesa. *Vicarul* abundă în expuneri neasimilate artistic. Există, firește, un număr de scene extrem de pregnante, mai ales cele în care apare demonicul doctor SS. Dar rămîne faptul că una din rațiunile principale și recurente – și, prin natura lor, aproape nedramatice – pentru care personajele se confruntă unul cu altul într-o scenă este aceea de *a se informa reciproc cu privire la anumite fapte.* Sute de nume, fapte, date statistice, relatări ale unor conversații, știri de actualitate au fost pompate în dialogul piesei. Dacă lectura piesei – nu am văzut-o încă reprezentată pe scenă – este extrem de emoționantă, aceasta se datorează importanței subiectului, nu stilului sau artei dramatice, care, amîndouă, sînt extrem de convenționale.

Îmi închipui că *Vicarul* ar putea constitui un spectacol scenic foarte satisfăcător. Dar eficiența dramatică a piesei depinde de faptul dacă regizorul stăpînește sau nu un tip neobișnuit de tact moral și estetic. Cred că o bună punere în scenă a *Vicarului* trebuie să fie ingenios stilizată. Totuși, recurgînd la resursele teatrului modern avansat, cu înclinațiile lui mai degrabă spre ritual decît spre realism, regizorul trebuie să aibă grijă să nu submineze energia piesei, care constă în autoritatea ei factuală, în evocarea unei istoricități concrete. Am impresia că tocmai așa ceva a făcut Hochhuth, în mod neadecvat, într-o indicație de regie. Enumerînd personajele, Hochhtuh a efectuat o anumită grupare a rolurilor mai scurte; toate rolurile dintr-un același grup urmează să fie jucate de un același actor. Astfel, același actor trebuie să-l joace atît pe Papa Pius XII cît și pe baronul Rutta din cartelul producătorilor de armament ai Reich-ului. O altă grupare îi permite unui părinte de la Legația Papală, unui sergent SS și unui trădător evreu să fie interpretați de același actor. „Căci istoria recentă", explică Hochhuth, „ne-a învățat că în epoca recrutării militare universale nu e în mod necesar meritul sau vina cuiva, și nici măcar o chestiune de caracter, ce anume uniformă poartă un om sau dacă el se plasează de partea victimelor sau a călăilor." Nu pot crede că Hochhuth subscrie la o asemenea viziune facilă, la modă, despre interșanjabilitatea persoanelor și rolurilor (întreaga sa piesă contrazice tocmai o asemenea viziune), și aș privi cu resentiment întruchiparea ei în viziunea de regie pe care o sugerează Hochhuth. Aceeași obiecție nu i s-ar putea aduce, totuși, ideii teatrale la fel de superficiale alese de Peter Brook pentru spectacolul montat de el la Paris: aceea ca actorii să poarte costume identice albastre de bumbac, peste care, atunci cînd e necesară identificarea, să îmbrace veșmîntul roșu al cardinalului, sutana preotului, brasarda cu zvastică a ofițerului nazist și așa mai departe.

Faptul că piesa lui Hochhuth a prilejuit tulburări de stradă la Berlin, Paris, Londra, aproape oriunde a fost pusă în scenă, datorită faptului că înfățișează (și nu doar relatează despre)

refuzul ultimului papă, Pius XII, de a folosi întreaga influenţă a Bisericii Catolice şi de a se opune, fie direct, fie pe căi diplomatice, politicii naziste faţă de evrei constituie o dovadă irefutabilă a poziţiei valoroase pe care o ocupă *Vicarul* – între artă şi viaţă. (La Roma, spectacolele cu această piesă au fost suspendate de poliţie în ziua premierei.)

Există motive întemeiate de a crede că protestele din partea bisericii ar fi putut salva multe vieţi. În Germania, atunci cînd ierarhia catolică s-a opus ferm programului de eutanasie promulgat de Hitler pentru arienii bătrîni şi suferind de boli incurabile – o repetiţie pentru soluţia finală a problemei evreieşti –, punerea sa în aplicare a fost oprită. Şi nici precedentul neutralităţii politice nu poate fi acceptat ca o scuză pentru Vatican, întrucît acesta a formulat proteste vehemente în probleme de politică internaţională cum ar fi invadarea de către ruşi a Finlandei. Cele mai eficiente argumente împotriva poziţiei celor care consideră piesa drept o calomnie la adresa Papei Pius XII sînt documentele care arată că Papa, asemenea multor politicieni conservatori europeni ai vremii, a aprobat războiul dezlănţuit de Hitler împotriva Rusiei şi din cauza aceasta a ezitat să se opună activ guvernului german. Pentru scena care descrie acest fapt, piesa lui Hochhuth a fost calomniată de mulţi catolici ca fiind un pamflet anticatolic. Dar ceea ce spune Hochhuth este fie adevărat, fie neadevărat. Şi chiar presupunînd că Hochhuth dispune de fapte în sprijinul spuselor sale (şi al ideii sale despre curajul de care trebuie să dea dovadă un creştin) şi, atunci, are dreptate, aceasta nu înseamnă că un bun catolic e obligat să apere toate acţiunile Papei Pius XII, aşa cum nu e obligat să admire papii libertini ai epocii Renaşterii. Dante, pe care nimeni nu l-ar acuza de anticatolicism, l-a înfăţişat pe Celest V în Infern. De ce nu i-ar opune un creştin modern – Hochhuth este luteran – Vicarului lui Hristos, ca un model, comportarea pastorului berlinez Bernard Lichtenberg (care s-a rugat în public pentru evrei în amvonul său şi s-a oferit să-i însoţească la Dachau) sau aceea a călugărului franciscan Maximilian Kolbe (care a avut parte de o moarte hidoasă la Auschwitz)?

În orice caz, atacul la adresa Papei nu e deloc singurul subiect al piesei *Vicarul*. Papa apare doar într-o singură scenă. Acțiunea se concentrează asupra celor doi eroi – preotul iezuit Ricardo Fontana (personaj bazat în special pe pastorul Lichtenberg, dar și pe părintele Kolbe) și remarcabilul Kurt Gerstein, care a intrat în SS pentru a culege fapte pe care să i le prezinte nunțiului papal din Berlin. Hochhuth nu i-a plasat pe Gerstein și pe Fontana (Lichtenberg) în vreunul din „grupurile“ de roluri care să fie jucate de un singur actor. Nu există nimic interșanjabil în acești oameni. Astfel că principalul accent al piesei nu este unul de condamnare. Nu e vorba numai de un atac la adresa ierarhiei bisericii catolice germane, a Papei și consilierilor săi, ci și de o afirmare a faptului că onoarea și decența autentice, deși ar putea duce la martiriu, sînt posibile și obligatorii pentru un creștin. Tocmai pentru că au existat germani care au făcut această alegere, spune Hochhuth, avem dreptul să-i acuzăm pe cei care au refuzat să aleagă, să vorbească cu glas tare, de un act de lașitate de neiertat.

[1964]

Moartea tragediei

Discuţiile moderne despre posibilitatea tragediei nu sînt simple exerciţii de analiză literară; sînt exerciţii în vederea formulării unui diagnostic cultural, mai mult sau mai puţin deghizat. Subiectul literaturii a epuizat mult din energia care se îndreptase spre filosofie înainte ca acest subiect să fie purificat de către empirişti şi logicieni. Dilemele moderne ale sentimentelor, acţiunii şi credinţei sînt argumentate acum în domeniul capodoperelor literare. Arta este văzută ca o oglindă a capacităţilor omeneşti într-o perioadă istorică dată, ca principală formă prin care o cultură se defineşte, se numeşte şi se dramatizează pe sine. În special întrebările cu privire la moartea formelor literare – mai este posibil poemul narativ lung, sau este mort? romanul? drama în versuri? tragedia? – sînt de cea mai mare importanţă. Înmormîntarea unei forme literare este un act moral, o realizare înaltă a moralităţii moderne în artă, a onestităţii. Căci, ca act de autodefinire, este şi o înmormîntare de sine.

Asemenea înmormîntări sînt de obicei însoţite de toate manifestările doliului; căci ne jelim pe noi înşine atunci cînd dăm nume potenţialului pierdut de sensibilitate şi atitudine întrupat în forma moartă. În *Naşterea tragediei*, care discută în realitate moartea tragediei, Nietzsche a blamat prestigiul nou dobîndit al cunoaşterii şi inteligenţei conştiente – care s-a ridicat în Grecia antică o dată cu personalitatea lui Socrate – ca fiind răspunzătoare de pierderea instinctului şi a simţului realităţii, ceea ce a făcut imposibilă tragedia. Toate discuţiile pe această temă care au urmat au fost la fel de elegiace sau, cel puţin, defensive; fie

jelind moartea tragediei, fie nădăjduind să încerce crearea unei tragedii „moderne“ pornind de la teatrul naturalist-sentimental al lui Ibsen, Cehov, O'Neill, Miller şi Williams. Este unul din meritele deosebite ale cărţii lui Lionel Abel* faptul că e lipsită de accentul obişnuit pus pe elegie şi tristeţe. Oare nimeni nu mai scrie tragedii? Foarte bine. Abel îşi invită cititorii să părăsească această atmosferă de înmormîntare şi să ia parte la o festivitate celebrînd forma dramatică proprie nouă, care a fost de fapt a noastră timp de trei sute de ani: metapiesa de teatru.

Într-adevăr, nu am avea de ce să regretăm, întrucît cadavrul era doar cel al unei rubedenii îndepărtate. Tragedia, spune Abel, nu este şi nu a fost niciodată una din formele caracteristice ale teatrului occidental; cei mai mulţi dramaturgi occidentali, deşi înclinaţi să scrie tragedii, au fost incapabili s-o facă. De ce? Într-un cuvînt, din prea multă conştiinţă de sine. În primul rînd, conştiinţa de sine a dramaturgului însuşi, şi apoi aceea a protagoniştilor. „Dramaturgul occidental este incapabil să creadă în realitatea unui personaj lipsit de o asemenea conştiinţă de sine. Lipsa conştiinţei de sine este la fel de caracteristică pentru Antigona, Oedip şi Oreste pe cît este conştiinţa de sine caracteristică pentru Hamlet, acest personaj-cheie al metateatrului occidental.“ Astfel, metateatrul – cu conflicte în care se descrie autodramatizarea unor personaje conştiente, un teatru ale cărui metafore dominante arată că viaţa este vis şi lumea e o scenă – a preocupat imaginaţia dramatică a Occidentului în tot atîta măsură pe cît imaginaţia dramatică greacă s-a preocupat de tragedie. Două observaţii istorice importante decurg din această teză. Una este aceea că tragedia e pur şi simplu mult mai rară decît s-a presupus – piesele greceşti, o singură piesă a lui Shakespeare (*Macbeth*) şi cîteva piese ale lui Racine. Tragedia nu este forma caracteristică a teatrului elisabetan sau spaniol. Cele mai multe din dramele elisabetane serioase sînt tragedii eşuate (*Lear*, *Doctorul Faust*) sau metapiese de succes (*Hamlet*, *Furtuna*). Cealaltă observaţie se referă la drama contemporană.

* Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Holl & Wang.

După părerea lui Abel, Shakespeare și Calderón sînt cele două mari surse ale unei tradiții care a reînviat glorios în teatrul „modern" al lui Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet și Brecht.

Ca încercare de diagnostic cultural, cartea lui Abel se situează în descendența marii tradiții continentale a meditației pe marginea tribulațiilor subiectivității și conștiinței de sine, inaugurată de poeții romantici și Hegel și continuată de Nietzsche, Spengler, Lukács, în perioada sa timpurie, și Sartre. Problemele și terminologia lor se simt în spatele eseurilor sumare, lipsite de tehnicitate ale lui Abel. Acolo unde europenii sînt greoi, el evoluează ușor, fără adnotări în josul paginii; acolo unde ei scriu tomuri, el a scris o serie de eseuri simple; și acolo unde ei sînt mohorîți, el este ironic și rapid. Pe scurt, Abel a scris primul manifest existențialist în stil american. Argumentația lui e tăioasă, combativă, înclinată spre sloganuri, foarte simplificată – și, în cea mai mare parte, absolut justă. Cartea sa nu explorează subtilele profunzimi (dar sînt profunzimi) ale marii lucrări a lui Lucien Goldmann despre Pascal, Racine și ideea tragediei, *Le Dieu caché* (*Dumnezeul ascuns*), din care bănuiesc că Abel a învățat ceva. Dar virtuțile ei, și nu cele mai mici, sînt caracterul direct al adresării și concizia, și ele sînt formidabile. Pentru un public de limbă engleză nefamiliarizat cu scrierile lui Lukács, Goldmann, Brechet, Dürrenmatt și alții, înseși problemele ridicate de Abel ar trebui să constituie o revelație. Cartea lui Abel e cu mult mai stimulatoare decît *Moartea tragediei* de George Steiner și *Teatrul absurdului* de Martin Esslin. De fapt, nici unul din scriitorii englezi și americani care s-au aplecat recent asupra teatrului nu a creat ceva la fel de interesant sau sofisticat.

După cum am lăsat să se înțeleagă, diagnosticul propus în *Metateatrul* – acela potrivit căruia omul modern evoluează cu o povară crescîndă de subiectivitate, în detrimentul simțului realității lumii – nu este nou. Și nici operele teatrale nu constituie principalele texte care dezvăluie această atitudine și ideea legată de ea, rațiunea ca automanipulare și interpetare a unui rol. Cele mai importante documente exprimînd această atitudine sînt

Eseurile lui Montaigne și *Principele* lui Machiavelli – ambele, manuale de strategie care presupun existența unei prăpăstii între „eul public" (rolul) și „eul privat" (eul adevărat). Valoarea cărții lui Abel constă în aplicarea directă a acestui diagnostic în interpretarea dramei. El are întru totul dreptate, de exemplu, atunci cînd argumentează că majoritatea pieselor lui Shakespeare pe care autorul lor și toți ceilalți de atunci încoace le-au numit tragedii nu sînt, vorbind în sens strict, deloc tragedii. De fapt, Abel ar fi putut merge și mai departe. Nu numai că cele mai multe dintre presupusele tragedii sînt în realitate „metapiese"; la fel se întîmplă și cu majoritatea pieselor istorice și a comediilor. Principalele piese ale lui Shakespeare sînt piese despre conștiința de sine, despre personaje nu atît *judecînd*, cît *dramatizîndu-se pe ele însele* în roluri. Prințul Hal este omul deplinei conștiințe de sine și al autocontrolului desăvîrșit, triumfînd asupra omului integrității pripite, lipsite de conștiință de sine, Hotspur, și asupra omului sentimental, laș, conștient de sine însuși, Falstaff. Ahile și Oedip, deși sînt eroi și regi, nu se văd pe ei înșiși ca atare. Însă Hamlet și Henric V se văd pe ei înșiși ca interpreți ai unor roluri – rolul răzbunătorului, rolul regelui eroic și încrezător, care își conduce trupele în bătălie. Înclinația lui Shakespeare pentru piesa în piesă și pentru deghizarea personajelor în lungi secvențe ale povestirii se împărtășește în mod limpede din stilul metateatrului. De la Prospero la șeful poliției din *Balconul* lui Genet, personajele metateatrului sînt personaje în căutarea unei acțiuni.

Am spus că teza principală a lui Abel este adevărată. Dar ea este, de asemenea, sub trei aspecte, greșită și incompletă.

În primul rînd, teza lui ar fi mai completă și cred că oarecum diferită dacă Abel ar reflecta asupra a ceea ce reprezintă comedia. Fără a intenționa să sugerez că universul dramatic se imparte în comedie și tragedie, aș argumenta că acestea sînt cel mai bine definite una în relație cu alta. Omiterea comediei e deosebit de izbitoare atunci cînd ne amintim că tocmai contrafacerea, înșelăciunea, jucarea unui rol, manipularea, autodramatizarea – elemente de bază a ceea ce Abel numește metateatrul

– sînt caracteristici ale comediei încă de la Aristofan. Intrigile comediei sînt povestiri fie despre automanipularea conştientă şi jucarea unui rol (*Lysistrata, Măgarul de aur, Tartuffe*), fie despre personaje improbabil de inconştiente de ele însele – subconştiente, s-ar putea spune – (Candide, Buster Keaton, Gulliver, Don Quijote), jucînd nişte roluri stranii la care consimt cu o jovialitate nătîngă ce le asigură invulnerabilitatea. S-ar putea argumenta că forma pe care Abel o numeşte metatreatru, mai ales în versiunile ei moderne, reprezintă o fuziune a spiritului postum al tragediei cu cele mai străvechi principii ale comediei. Unele metapiese moderne, precum cele ale lui Ionesco, sînt în mod evident comedii. E greu de asemenea să negăm faptul că Beckett scrie în *Aşteptîndu-l pe Godot, Ultima bandă* şi *O, ce zile frumoase* un fel de comedie neagră.

În al doilea rînd, Abel simplifică în mod considerabil viziunea asupra lumii din care ia naştere tragedia, şi cred că, de fapt, creează astfel o imagine falsă. El spune: „Nu se pot crea tragedii fără a accepta ca adevărate anumite valori implacabile. De fapt, imaginaţia occidentală a fost, în întregul ei, liberală şi sceptică; ea tindea să privească *toate* valorile implacabile ca fiind false." Această afirmaţie mi se pare greşită şi, acolo unde nu e greşită, superficială. (Abel stă aici poate în prea mare măsură sub influenţa analizei hegeliene a tragediei şi a celei vulgarizate de popularizatorii lui Hegel.) Care sînt valorile implacabile ale lui Homer? Onoarea, statutul, curajul personal – valorile unei clase militare aristocratice? Dar nu despre aceasta e vorba în *Iliada*. Ar fi mai corect să se spună, aşa cum face Simone Weil, că *Iliada* – ca exemplu pur al viziunii tragice, cel mai bun pe care l-am putea găsi – vorbeşte despre vacuitatea şi arbitrariul lumii, despre lipsa unei semnificaţii ultime a tuturor valorilor morale şi despre dominaţia înfricoşătoare a morţii şi forţei inumane. Dacă destinul lui Oedip a fost reprezentat şi trăit ca destin tragic, aceasta se întîmplă nu pentru că Oedip, sau publicul său, credeau în „valori implacabile", ci tocmai pentru că aceste valori fuseseră puse în discuţie de o criză. Nu caracterul implacabil al „valorilor" e demonstrat de tragedie, ci caracterul implacabil al lumii. Povestea lui Oedip este tragică în măsura în

care demonstrează opacitatea brutală a lumii, ciocnirea dintre intenţia subiectivă şi destinul obiectiv. În fond, în cel mai profund înţeles al cuvîntului, Oedip este inocent; el este nedreptăţit de zei, aşa cum spune singur în *Oedip la Colonna*. Tragedia este o viziune a nihilismului, o viziune eroică sau înnobilatoare a nihilismului.

De asemenea, nu este adevărată afirmaţia potrivit căreia cultura occidentală a fost întru totul liberală şi sceptică. Cultura occidentală postcreştină, da. Montaigne, Machiavelli, Iluminismul, cultura psihiatrică a autonomiei şi sănătăţii personale a secolului al XX-lea, da. Dar ce-am putea spune despre tradiţiile religioase dominante ale culturii occidentale? Oare Sfîntul Pavel, Augustin, Dante, Pascal şi Kierkegaard au fost sceptici liberali? Nu s-ar spune. Deci trebuie să ne întrebăm de ce nu a existat o tragedie creştină – o întrebare pe care Abel nu o pune în cartea sa, deşi tragedia creştină ar putea părea inevitabilă dacă ne oprim la aserţiunea că încrederea în valorile implacabile este ingredientul necesar pentru crearea tragediilor.

După cum ştie oricine, nu a existat nici o tragedie creştină, vorbind în sens strict, pentru că de fapt conţinutul valorilor creştine – căci este o întrebare care anume valori, oricît ar fi ele de implacabil susţinute; nu orice valoare e bună – este duşmanul viziunii pesimiste a tragediei. Astfel, poemul teologic al lui Dante este o „comedie", cum este şi cel al lui Milton. Adică, fiind creştini, Dante şi Milton găsesc lumii un sens. În lume, aşa cum o văd creştinismul şi iudaismul, nu există evenimente arbitrare, independente. Toate evenimentele fac parte dintr-un plan al unei zeităţi juste, bune, providenţiale; orice crucificare trebuie să-şi găsească încoronarea într-o Înviere. Orice dezastru sau calamitate trebuie văzute fie ca o cale spre un bine mai mare, fie ca o pedeapsă dreaptă şi cuvenită, pe deplin meritată de cel care o îndură. Această adecvare morală a lumii noastre aşa cum o afirmă creştinismul este exact ceea ce neagă tragedia. Tragedia spune că există dezastre care nu sînt pe deplin meritate, că există nedreptate supremă în lume. Astfel încît se poate spune că optimismul ultim al tradiţiilor religioase dominante în lumea occidentală, dorinţa lor de a vedea un sens al lumii, a

împiedicat renaşterea tragediei sub auspiciile creştinismului – tot astfel cum, după argumentarea lui Nietzsche, raţiunea, spiritul fundamental optimist al lui Socrate, a ucis tragedia în Grecia antică. Epoca liberală, sceptică a metateatrului moşteneşte doar această voinţă de a găsi un sens, transmisă de iudaism şi creştinism. În pofida epuizării sentimentelor religioase, voinţa de a găsi un sens şi de a crea o semnificaţie predomină, deşi restrînsă la ideea unei acţiuni considerate drept o proiecţie a ideii despre sine a cuiva.

O a treia obiecţie pe care aş aduce-o se referă la felul în care Abel discută metapiesele moderne, piesele acestea care au fost prea adesea grupate laolaltă sub eticheta oarecum indulgentă de „teatru al absurdului". Abel are dreptate să sublinieze că aceste piese se înscriu, din punct de vedere formal, într-o tradiţie veche. Însă consideraţiile de ordin formal din eseurile lui Abel nu trebuie să ascundă deosebirile de categorie şi de ton, pe care le trece cu vederea. Shakespeare şi Calderón construiesc jocuri de spirit metateatrale în cadrul unei lumi înzestrate cu un simţ al deschiderii şi bogate în sentimente precise. Metateatrul lui Genet şi Beckett oglindeşte sentimentele unei epoci în care cea mai mare plăcere artistică o constituie sfîşierea de sine, o epocă sufocată de simţul veşnicei reîntoarceri, o epocă ce resimte inovaţiile ca pe nişte acte de teroare. Că viaţa este vis, lucrul acesta îl presupun toate metapiesele. Dar există vise odihnitoare, vise tulburi şi coşmare. Visul modern – pe care îl exprimă metateatrul modern – este un coşmar, un coşmar al repetărilor, al acţiunii încremenite, al simţămintelor istovite. Există discontinuităţi între coşmarul modern şi visul epocii Renaşterii pe care Abel (aşa cum a făcut, mai recent, şi Jan Kott) le neglijează, cu preţul unei lecturi greşite a textelor.

Pentru Brecht, mai ales, pe care Abel îl include printre metadramaturgii moderni, această categorie e înşelătoare. Uneori Abel pare să prefere termenul de „piesă naturalistă" celui de „tragedie" ca echivalent al metateatrului. Dar, în afară de cazul în care Abel ar dori să numească *Piesa lui Daniel* o metapiesă – pentru că aduce pe scenă muzicieni şi un povestitor care explică totul publicului, şi-l invită să vadă piesa ca pe o piesă

de teatru, ca pe un spectacol – nu pot să accept că Brecht s-ar încadra corect în această categorie. Şi o mare parte din comentariul lui Abel asupra lui Brecht este din păcate desfigurată de nişte platitudini sălcii ale perioadei Războiului Rece. Abel susţine că piesele lui Brecht trebuie să fie metapiese de teatru deoarece, pentru a scrie o tragedie, trebuie să crezi că „indivizii sînt reali" şi trebuie „să crezi în importanţa suferinţei morale". (Oare Abel înţelege prin aceasta importanţa morală a suferinţei?) Întrucît Brecht a fost comunist, şi întrucît comuniştii „nu cred în individ sau în experienţa morală" (ce înseamnă „a crede" în experienţa morală? oare Abel se referă la principiile morale?), Brecht a fost lipsit de înzestrările esenţiale pentru a scrie tragedie, deci, fiind dogmatic, Brecht nu putea să scrie altceva decît metapiese – adică să facă în aşa fel încît „toate acţiunile, reacţiile şi expresiile omeneşti să fie teatrale". Este o absurditate. Nu există o doctrină mai moralizatoare în zilele noastre decît comunismul, şi nici vreun alt exponent mai energic al „valorilor implacabile". La ce altceva se referă liberalii occidentali atunci cînd numesc în mod vulgar comunismul o „religie seculară"? Acuzaţia atît de familiară potrivit căreia, de fapt, comunismul nu crede în individ este şi ea o absurditate. Nu atît teoria marxistă, cît sensibilitatea şi tradiţiile istorice ale ţărilor în care comunismul a preluat puterea sînt cele care nu susţin şi nu au susţinut niciodată aşa-numita idee occidentală a individului, care desparte eul „privat" de cel „public", considerînd eul drept adevăratul eu, care se pretează doar cu rea-voinţă activităţilor vieţii publice. Şi nici grecii, creatorii tragediei, nu posedă o noţiune a individului în înţelesul modern, occidental al cuvîntului. Există o profundă confuzie în argumentarea lui Abel – generalizările lui istorice sînt de cele mai multe ori superficiale – atunci cînd încearcă să facă din absenţa individului un criteriu al metateatrului.

Chiar dacă am recunoaşte că Brecht a fost un exponent viclean, ambivalent al „moralităţii" comuniste, secretul pieselor sale trebuie căutat în concepţia despre teatru ca instrument moralizator. De aici, felul în care foloseşte el tehnicile scenice împrumutate de la teatrul non-naturalist al Chinei şi al Japoniei,

precum şi faimoasa sa teorie a punerii în scenă şi a jocului actorului – efectul de alienare – care urmăreşte să impună o atitudine detaşată, intelectuală din partea publicului. (Efectul de alienare pare să constituie mai degrabă o metodă de a scrie piese de teatru şi de a le pune în scenă, în mod non-naturalist; efectul lui ca metodă de joc actoricesc, după cîte am constatat eu asistînd la spectacolele date de Berliner Ensemble, constă mai ales în moderarea, în coborîrea tonului stilului naturalist al jocului scenic – nu în a-l contrazice în mod fundamental.) Asimilîndu-l pe Brecht metadramaturgilor, cu care, desigur, are ceva în comun, Abel ascunde deosebirea dintre didacticismul lui Brecht şi neutralitatea studiată, deliberată – anularea reciprocă a tuturor valorilor – care e reprezentată de adevăraţii metadramaturgi. Este ceva în genul deosebirii dintre Sfîntul Augustin şi Montaigne. Atît *Confesiunile* cît şi *Eseurile* sînt nişte autobiografii didactice; dar, în timp ce autorul *Confesiunilor* îşi vede viaţa ca pe o dramă ilustrînd mişcarea lineară a conştiinţei de la egocentrism la teocentrism, autorul *Eseurilor* îşi vede viaţa ca pe o explorare lipsită de pasiune şi variată a nenumăratelor stiluri de a fi un sine. Brecht are puţine lucruri în comun cu Beckett, Genet şi Pirandello, la fel cum exerciţiile de autoanaliză ale Sfîntului Augustin au puţine lucruri în comun cu cele ale lui Montaigne.

[1963]

Mergînd la teatru etc.

Teatrul are o lungă istorie ca formă publică de artă. Însă, în afara domeniului realismului socialist, sînt puţine la număr piesele de teatru contemporane care se ocupă de răscolirea infernurilor private, mai degrabă decît de investigarea celor publice. Vocea publică în teatrul de astăzi este lipsită de nuanţe şi grosolană şi, mult prea adesea, săracă cu duhul.

Cel mai recent exemplu de sărăcie a spiritului în momentul de faţă îl constituie noua piesă a lui Arthur Miller, *After the Fall* (*După cădere*), care a deschis prima stagiune la Lincoln Center Repertory Theater. Piesa lui Miller se susţine – sau eşuează – prin autenticitatea seriozităţii ei morale şi prin faptul că invocă probleme „mari". Însă, din păcate, Miller şi-a ales ca metodă în această piesă monologul limbut al confesiunii psihanalitice şi a atribuit, oarecum ezitant, publicului rolul Marelui Ascultător. „Acţiunea piesei se desfăşoară în mintea şi amintirea lui Quentin, un contemporan al nostru." Un astfel de erou banal (să ne amintim de Willy Loman[1]) şi decorul atemporal şi nelocalizat trădează intenţia autorului; oricît ar fi de interesante problemele publice pe care le abordează *După cădere*, ele sînt tratate ca mobilier mental. Acest fapt îl copleşeşte pe „Quentin, un contemporan al nostru" cu o povară teribilă, căci el trebuie literalmente să susţină lumea întreagă în capul său. Pentru a reuşi aceasta, trebuie să fie un om foarte interesant şi inteligent, cu un cap foarte bun. Şi capul eroului lui Miller nu este deloc aşa.

---

[1] Personaj din piesa lui Arthur Miller *Moartea unui comis-voiajor* (n. tr.).

Omul contemporan (după cum îl reprezintă Miller) pare blocat într-un proces perdant de autojustificare. Autojustificarea, fireşte, implică şi autodemascarea; şi avem parte de ea din belşug în piesă. Mulţi ar accepta să-i acorde credit lui Miller pentru îndrăzneala autodemascării sale – ca soţ, amant, om politic şi artist. Dar o asemenea autodemascare este recomandabilă în artă numai cînd e de o anumită calitate şi complexitate, care să le permită semenilor să înveţe ceva în privinţa propriului lor caracter. În piesa aceasta, autodemascarea lui Miller este doar indulgentă faţă de el însuşi.

După cădere nu prezintă o acţiune, ci idei despre acţiune. Ideile psihologice ale piesei îi sînt îndatorate mai mult lui Franzblau decît lui Freud. (Mama lui Quentin dorea ca fiul ei să vădească talent literar şi să o răzbune astfel faţă de soţul ei, un om de afaceri de succes, dar aproape analfabet.) Cît despre ideile politice, acolo unde politica nu a fost încă atenuată de caritate psihiatrică, Miller scrie încă la nivelul unui caricaturist al vreunui ziar de stînga. Pentru a da un singur exemplu, tînăra prietenă nemţoaică a lui Quentin – acţiunea se petrece la mijlocul anilor 1950 – se dovedeşte a fi fost o curieră în complotul generalilor din 20 iulie; „au fost spînzuraţi cu toţii". Bravura politică a lui Quentin e demonstrată de modul în care întrerupe triumfător acuzaţiile preşedintelui Comitetului pentru Anchetarea Activităţilor Antiamericane, întrebîndu-l: „Cîţi negri au voie să voteze în patrioticul dumneavoastră district?" Această imaturitate de gîndire a piesei duce, ca întotdeauna, la lipsă de onestitate morală. *După cădere* se pretinde a fi nimic mai mult decît pledoaria unui om modern care-şi face inventarul propriei umanităţi – întrebîndu-se unde anume este el vinovat, unde e inocent, unde responsabil. Obiecţiile mele nu se referă la conjunctura particulară a problemelor, în aparenţă probleme exemplare ale mijlocului secolului al XX-lea (comunismul, Marilyn Monroe, lagărele naziste de exterminare), pe care Quentin, acest scriitor ratat pretinzînd de-a lungul întregii piese că ar fi avocat, le recapitulează în propria sa persoană. Obiectez împotriva faptului că în piesă toate aceste probleme sînt plasate pe un acelaşi nivel – ceea ce nu are de ce să ne mire, întrucît

ele se află toate în mintea lui Quentin. Cadavrul frumos proporționat al lui Maggie-Marilyn Monroe zace pe scenă în cursul unor lungi secvențe ale piesei la care ea nu participă deloc. În același spirit, un fel de romb neregulat alcătuit din ghips și sîrmă ghimpată – care, mă grăbesc să explic, reprezintă lagărele de concentrare – rămîne suspendat undeva sus în fundalul scenei, luminat din cînd în cînd de un reflector atunci cînd monologul lui Quentin revine la naziști etc. Abordarea cvasipsihiatrică a vinovăției și responsabilității în această piesă înalță tragediile personale și le coboară pe cele publice la un același nivel neutru. Într-un anumit fel – o impertinență revoltătoare! – totul pare să aibă aceeași valoare: fie că acest Quentin e răspunzător de degradarea și sinuciderea lui Maggie, fie că el (omul modern) e răspunzător de atrocitățile inimaginabile ale lagărelor de concentrare.

Faptul că Miller a introdus totul în mintea lui Quentin i-a îngăduit să scurtcircuiteze orice explorare serioasă a materialului său, deși este evident că el considera că aceasta ar „da profunzime" povestirii sale. Evenimentele reale devin ornamentele și crizele intermitente de febră ale conștiinței. Piesa e ciudat de dezlînată, repetitivă și indirectă. „Scenele se succed la nesfîrșit – în salturi în timp, înainte și înapoi, spre și pornind de la prima căsătorie a lui Quentin, cea de-a doua (cu Maggie), curtea ezitantă pe care i-o face eventualei viitoare neveste germane, copilăria lui, certurile între părinții lui isterici, tiranici, hotărîrea sa dureroasă de a lua apărarea unui profesor de la facultatea de drept, fost comunist, care-i este și prieten, împotriva unui alt prieten care a „rostit nume". Toate „scenele" acestea sînt fragmente smulse din mintea lui Quentin atunci cînd devin prea dureroase. Numai moartea unor personaje, petrecîndu-se inevitabil în afara scenei, pare să mai facă să înainteze în vreun fel viața lui Quentin: evreii (cuvîntul „evreu" nu e menționat în piesă) au murit demult; mama lui moare; Maggie se omoară cu o supradoză de barbiturice; profesorul de drept se aruncă sub roțile unui metrou. În tot cursul piesei, Quentin pare în mult mai mare măsură un om care suferă decît un agent activ al propriei vieți – și, totuși, tocmai lucrul acesta

Miller nu-l recunoaşte niciodată, nu-i îngăduie lui Quentin să vadă că acestea sînt propriile lui probleme. În schimb, el îl dezvinovăţeşte permanent pe Quentin (şi, implicit, publicul) în modul cel mai convenţional. Pentru toate deciziile dureroase şi pentru toate amintirile care îl chinuie, Miller îi prescrie lui Quentin acelaşi tratament moral, aceeaşi consolare. Eu (noi) sînt (sîntem) *şi* vinovaţi, *şi* inocenţi, şi răspunzători, şi lipsiţi de orice răspundere. Maggie avea dreptate atunci cînd l-a demascat pe Quentin drept o fiinţă rece şi neiertătoare; dar Quentin era justificat şi el atunci cînd a părăsit-o pe insaţiabila, alienata mintal şi posedata de instincte autodistructive Maggie. Profesorul care refuză pînă la urmă să „rostească numele" unor suspecţi în faţa Comitetului Camerei Reprezentanţilor pentru Cercetarea Activităţilor Antiamericane avea dreptate, dar şi colegul său care a depus mărturie în acest sens avea o anumită nobleţe. Şi (exemplul cel mai izbitor), atunci cînd Quentin vizitează fostul lagăr de la Dachau împreună cu prietena sa germană, care e un personaj pozitiv, şi spune că oricare dintre noi ar fi putut fi o victimă acolo; dar la fel de bine am fi putut fi şi unul dintre asasini.

Punerea în scenă, circumstanţele şi producţia sînt marcate de anumite tuşe perverse de realism care subliniază reaua-credinţă, strădania acestei piese de a ne convinge că putem vedea lucruri din două unghiuri opuse în acelaşi timp. Scena foarte mare, în pantă, vopsită într-un cenuşiu de ardezie şi complet lipsită de recuzită, reprezentînd mintea omului contemporan, e atît de pustie, încît nu ne putem reţine o tresărire de surpriză atunci cînd Quentin, aşezat cea mai mare parte a timpului pe ceva care seamănă cu o ladă mai mare şi fumînd fără întrerupere, îşi scutură deodată ţigara într-o misterioasă scrumieră de buzunar de pe o coloană ornamentală. Eşti de asemenea neplăcut impresionat de aspectul Barbarei Loden, machiată astfel încît să semene cu Marilyn Monroe, afişînd ticurile lui Monroe şi avînd chiar o anumită asemănare fizică cu aceasta (deşi lipsită de împlinirea siluetei necesară pentru a susţine această iluzie.) Dar poate că cea mai îngrozitoare combinaţie dintre realitate şi iluzie constă în faptul că piesa e regizată de Elia

Kazan, bine cunoscut ca fiind modelul personajului care a divulgat numele cerute de Comitet. Cînd mi-am amintit de istoria relaţiilor tulburi dintre Miller şi Kazan am avut aceleaşi simţăminte penibile ca atunci cînd am văzut pentru prima dată *Sunset Boulevard,* cu parodiile sale ameţitoare şi aluziile îndrăzneţe la adevărata carieră şi la relaţia care a legat-o pe Gloria Swanson, fosta regină a ecranului ce revenea în carieră, de Erich von Stroheim, fostul mare regizor, acum uitat. Oricîtă bravură ar dovedi *După cădere,* ea nu este nici de natură intelectuală, nici de natură morală; este bravura unui fel de perversitate personală. Dar e cu mult mai prejos de *Sunset Boulevard*; nu atinge morbiditatea şi calităţile de exorcizare personală ale acesteia. *După cădere* insistă pînă la ultima limită în seriozitate, în abordarea unor teme sociale şi morale majore; şi, ca atare, trebuie considerată ca fiind lipsită în mod jalnic atît de inteligenţă, cît şi de onestitate morală.

Întrucît insistă să fie o piesă serioasă, bănuiesc că *După cădere* va părea la fel de căznită, stereotipă şi demodată peste cîţiva ani pe cît este acum *Marco Millions* (*Milioanele lui Marco*), cea de-a doua piesă a repertoriului lui Lincoln Center. Ambele piese sînt desfigurate de o deprimantă (deşi, îmi închipui, inconştientă) complicitate cu ceea ce pretind că atacă. Atacul lansat de *Milioanele lui Marco* la adresa valorilor filistine ale civilizaţiei lumii de afaceri americane duhneşte el însuşi de filistinism. *După cădere* este o lungă predică în favoarea durităţii faţă de sine, însă argumentarea e molatică şi putredă. Este de fapt greu de ales între aceste două piese sau între montările lor. Nu ştiu care din ele este mai stîngace: exuberanţa demnă de un Babbitt a lui Marco Polo în faţa minunăţiilor Chinei („Asta zic şi eu, ai un palat grozav aici, hanule" – căci americanii sînt neşlefuiţi şi materialişti, nu-i aşa?), sau declamaţiile sofisticat poetice şi artificiale, uneori amintind de serialele *soap*, ale eroului lui Miller, Quentin (americanii sînt chinuiţi şi complicaţi, nu-i aşa?). Nu-mi dau seama ce joc scenic este mai puţin atractiv şi mai deplorabil – Quentin-ul vid şi stîngaci al lui Jason Robard Jr., sau Hal Holbrook într-un Marco Polo adolescentin şi isteric. Este greu să alegem între Zohra

Lampert, în postura ei de puicuță din Bronx care insistă să tot intre în mintea lui Quentin, văicărindu-se ca să o încurajeze să facă o operație estetică la nas și aceeași Zohra Lampert înfățișată ca floare a eleganței și grației Orientului, prințesa Kukachin, în *Milioanele lui Marco*. Este adevărat că modul în care Elia Kazan pune în scenă *După cădere* este energic și *modern* și repetitiv, pe cînd regia lui José Quintero la *Milioanele lui Marco* era subtilă și simpatică și se bucura de avantajul frumoaselor costume ale lui Beni Montresor, deși scena era atît de prost luminată, încît nu mai puteai fi sigur de ceea ce vedeai. Dar deosebirile dintre aceste montări sînt nesemnificative dacă te gîndești că Elia Kazan a lucrat cu o piesă proastă, iar Quintero, cu una atît de imatură, încît nici un fel de montare, oricît de bună, n-ar fi putut-o salva. The Lincoln Center Repertory (Teatrul nostru Național?) este o dezamăgire uluitoare. E greu de crezut că toată această eliberare, atît de lăudată, de sub tirania comercialismului de pe Broadway a dat naștere unor spectacole atît de mediocre precum jalnica producție a lui Miller, o piesă de O'Neill, atît de slabă, încît nu prezintă nici măcar un interes istoric, și o comedie pretențioasă de S. N. Behrman, care face ca *După cădere* și *Milioanele lui Marco* să apară ca niște opere geniale.

Dacă piesa *După cădere* eșuează ca lucrare dramatică serioasă din cauza inconsistenței ei intelectuale, *Vicarul* lui Rolf Hochhuth e deficientă din cauza simplității ei intelectuale și a naivității ei artistice. *Vicarul* a fost tradusă într-o limbă engleză stîngace și e limpede că Hochhtuh nu a luat cîtuși de puțin în serios adevărul afirmației lui Aristotel potrivit căreia poezia este filosofică mai degrabă decît istorică. Personajele lui Hochhuth nu sînt decît purtători de cuvînt care expun fapte istorice și ilustrează ciocnirile dintre anumite principii morale. Dar, dacă ne gîndim la modul în care Miller își transformă toate evenimentele din propria lui piesă în reverberațiile lor subiective, deficiențele *Vicarului* par aproape neînsemnate. *Vicarul* are virtutea de a-și trata în mod direct subiectul, virtute de care piesa lui Miller e lipsită. Și virtutea piesei lui Hochhuth constă

tocmai în faptul că ea refuză să fie subtilă atunci cînd e vorba de asasinarea a şase milioane de evrei.

Dar spectacolul lui Herman Shumlin este la fel de departe de piesa lui Hochhuth (aşa cum este ea scrisă) pe cît este de departe piesa (aşa cum este scrisă) de a fi o mare piesă de teatru. Documentarul în formă dramatică, neşlefuit, dar puternic, al lui Hochhuth, durînd între şase şi opt ore, a fost prelucrat la teatrul Blendor de pe Broadway al lui Shumlin, iar rezultatul e un fel de bandă desenată de două ore şi cincisprezece minute, şi care mai este şi plicticoasă în cele urmă – povestea unui erou chipeş, de familie bună, a unei perechi de personaje negative şi a unor figuranţi care stau pe margine, intitulată „Povestea părintelui Fontana sau Va vorbi oare pînă la urmă Papa?"

Nu insist, bineînţeles, ca toate cele şase sau opt ore ale piesei să fie reprezentate. Piesa, aşa cum e scrisă, este repetitivă. Dar un public de teatru care acceptă să asiste timp de patru sau cinci ceasuri la o piesă de O'Neill poate fi, în mod sigur, convins să asiste – să spunem – patru ore la piesa lui Hochhuth. Şi nu e greu să ne închipuim o versiune de patru ore care să nu nedreptăţească naraţiunea. Din actuala montare de pe Broadway n-am putea ghici niciodată că nobilul locotenent SS Kurt Gerstein (o persoană reală) este un personaj la fel de important şi în aceeaşi măsură eroul din *Vicarul* cum este părintele iezuit Fontana (un personaj complex, bazat pe doi preoţi eroici ai perioadei respective). Nici Eichmann, nici faimosul profesor Hirt, nici industriaşul Krupp – cu toţii personaje importante în piesa lui Hochhuth, aşa cum a scris-o el – nu apar în versiunea de pe Broadway. Dintre scenele lăsate la o parte, una a cărei absenţă se resimte în mod deosebit este scena 2 din actul I, recepţia oferită de Eichmann.) Concentrîndu-se exclusiv asupra apelurilor lui Fontana la adresa Papei, Shumlin a contribuit în mare măsură la îngroparea amintirilor istorice pe care piesa lui Hochhuth doreşte să le menţină vii. Dar această simplificare drastică a argumentării istorice a lui Hochhuth nu constituie nici măcar cea mai gravă vină a montării lui Shumlin. Culpa sa principală constă în refuzul de a dramatiza ceva care să fie cu adevărat dureros de privit. Anumite scene din *Vicarul* sînt

extrem de dureroase la lectură. Nimic din acestea – spaimele și torturile, odioasele lozinci și sloganuri propagandistice, nici chiar recitarea unor statistici cu adevărat inimaginabile – nu a fost menținut în spectacol. Întreaga oroare a asasinării a șase milioane de oameni s-a redus la o singură scenă prezentînd interogatoriul luat de poliție unor evrei convertiți la catolicism, la care se adaugă o singură imagine repetată de trei ori în cursul piesei – un șir de siluete zdrențăroase și diforme care se tîrîie în planul din spate, întunecat, al scenei; în centrul scenei stă în picioare un soldat SS, cu spatele la public, zbierînd ceva care ar putea suna ca „Mișcați-vă mai repede!". O imagine convențională, o imagine cît se poate de acceptabilă, o imagine care nici nu emoționează, nici nu produce dezgust sau spaimă. Chiar și lungul monolog al lui Fontana, perorația despre trenul de animale îndreptîndu-se spre Auschwitz – cea de-a șaptea din cele opt scene ale versiunii castrate a lui Shumlin –, a fost tăiat înaintea premierei. Acum piesa evoluează direct de la confruntarea dintre Papă și părintele Fontana, la Vatican, la scena finală de la Auschwitz, din care tot ce a mai rămas este dezbaterea filosofică diletantă dintre demonicul medic SS și Fontana, care a arborat steaua galbenă și a ales martiriul în camera de gazare. Întîlnirea dintre Gerstein și Fontana, descoperirea atroce că Jacobson a fost capturat, torturarea Carlottei, moartea lui Fontana sînt, toate, omise.

Deși defectul principal al spectacolului constă în versiunea măcelărită de Shumlin din textul piesei, trebuie remarcat faptul că producția scenică este și ea inadecvată. Rouben Ter-Arutunian a creat niște decoruri pline de aluzii subtile care-i aparțin unui alt regizor; ele sînt cu totul ratate într-o asemenea punere în scenă lipsită de cea mai elementară subtilitate sau stilizare. Actorii sînt la fel de inepți și de lipsiți de profesionalism precum distribuția obișnuită de pe Broadway. Ca de obicei, asistăm la aceleași emfaze ale emoțiilor, la aceeași monotonie a mișcării scenice, la același amestec de accente, la aceeași platitudine a stilului care constituie nivelul cel mai de jos al artei actorului american. Rolurile principale, jucate de actori englezi, par mai reușite – deși interpretările lor sînt diluate. Emlyn Williams îl

interpretează pe Papa Pius XII cu o rigiditate ezitantă a gesturilor și vorbirii, presupunîndu-se probabil că aceasta ar indica solemnitatea papală, și care mi-a trezit bănuiala că ar fi într-adevăr defunctul papă deshumat pentru acest prilej și prezentîndu-se într-o condiție fragilă ușor de înțeles. Cel puțin, arăta suspect de asemănător cu statuia în mărime naturală a lui Pius XII din racla sa de sticlă de lîngă intrarea în Catedrala Sfîntul Patrick. Jeremy Brett, care-l interpretează pe părintele Fontana, are o prezență agreabilă și o dicție frumoasă, deși se poticnea urît cînd trebuia să exprime disperare sau spaimă reală.

Aceste piese recente – și altele, cum ar fi *Dylan*, pe care am face un gest de milostenie dacă le-am trece sub tăcere – ilustrează încă o dată faptul că teatrul american e dominat de un zel extraordinar, de nereprimat, al simplificării intelectuale. Orice idee e redusă la un clișeu, și funcția clișeului este tocmai să castreze ideea. Firește, simplificarea intelectuală își are utilitatea și valoarea ei. Este, de exemplu, absolut indispensabilă în comedie. Dar este adeversara seriozității. În momentul de față seriozitatea teatrului american este mai prejos de frivolitate.

A dori inteligență în teatru nu înseamnă a pretinde „seriozitatea" convențională, fie ea în forma analizei (un exemplu negativ: *După cădere*), sau a documentarului (un exemplu palid: *Vicarul*). Ea ar consta mai curînd, cred eu, în comedie. Personalitatea teatrului modern care a înțeles acest lucru a fost Brecht. Însă și comedia își are riscurile ei enorme. Primejdia, aici, nu se află atît în simplificare, cît în erorile de ton și de gust. Se poate foarte bine ca nu toate subiectele să poată fi tratate în mod comic.

Problema adecvării tonului și gustului la un subiect serios nu se limitează, bineînțeles, doar la teatru. Există ilustrări excelente ale avantajelor comediei și ale dilemelor ei specifice – dacă-mi este îngăduit să trec o clipă la cinematograf – în două filme recent prezentate la New York, *The Great Dictator* (*Dictatorul*) de Charlie Chaplin și *Doctor Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb* (*Dr. Strangelove sau Cum am învățat să nu mă mai tem și să iubesc bomba*), de

Stanley Kubrick. Virtuţile şi defectele ambelor filme mi se par instructive şi ciudat de comparabile.

În cazul *Dictatorului*, problema e mai simplă. Întreaga concepţie a comediei este total şi dureros şi chiar insultător de inadecvată la realitatea pe care urmăreşte să o înfăţişeze. Evreii sînt evrei şi trăiesc în ceea ce Chaplin numeşte ghetou. Dar opresorii lor nu arborează zvastica, ci emblema crucii duble, şi dictatorul nu e Adolf Hitler, ci un fel de bufon de balet cu mustaţă numit Adenoid Hynkel. Opresorii din *Dictatorul* sînt nişte brute în uniformă aruncînd atît de multe pătlăgele roşii în personajul interpretat de Paulette Goddard, încît ea este mereu silită să-şi spele lenjeria. E imposibil să vezi *Dictatorul* în 1964 fără să te gîndeşti la realitatea hidoasă ilustrată de film, şi rămîi deprimat de vacuitatea viziunii politice a lui Chaplin. Te crispezi literalmente la jenanta tiradă finală, cînd micul frizer evreu apare pe estradă în locul măscăriciului ca să ceară „progres", „libertate", „fraternitate", „o singură lume", chiar şi „ştiinţă". Şi s-o mai vezi şi pe Paulette Goddard privind în sus spre zori şi surîzînd printre lacrimi – în 1940!

Problema filmului *Dr. Strangelove* e mai complicată, deşi s-ar putea ca peste douăzeci de ani să fie la fel de simplă ca şi cea a *Dictatorului*. Dacă aserţiunile pozitive de la sfîrşitul *Dictatorului* par facile şi insultătoare, ţinînd seama de gravitatea subiectului, tot astfel s-ar putea ca desfăşurarea gîndirii negativiste din *Dr. Strangelove* să pară curînd (dacă nu chiar de pe acum) la fel de facile. Dar aceasta nu explică impresia pe care o face acum. Intelectualii liberali care au văzut *Dr. Strangelove* în numeroasele avanpremiere din octombrie şi noiembrie se minunau de îndrăznelile lui politice şi se temeau că filmul va avea de întîmpinat mari probleme (bande organizate ale Legiunii Americane care să devasteze sălile de spectacol etc.). Dar, cum s-a vădit, toată lumea, începînd cu *New Yorker* şi terminînd cu *Daily News*, n-a avut decît cuvinte bune despre acest film; nu s-au organizat pichete de boicotare, iar filmul a bătut recordurile de încasări. Atît intelectualii, cît şi adolescenţii l-au apreciat superlativ. Dar tinerii de 16 ani care fac cozi pentru a-l vedea înţeleg filmul şi calităţile lui reale mai bine decît

intelectualii care îl elogiază peste măsură. Căci *Dr. Strangelove* nu e de fapt un film politic. Se folosește foarte bine de propaganda liberalilor de stînga (instituțiile militare, Texas-ul, guma de mestecat, mecanizarea, vulgaritatea americană) și le tratează din punctul de vedere cu totul post-politic al revistei *Mad Magazine*. *Dr. Strangelove* este în realitate un film foarte vesel. Desigur, vigoarea lui contrastează în mod favorabil cu ceea ce apare (retrospectiv) ca o lipsă de vitalitate a filmului lui Chaplin. Sfîrșitul filmului *Dr. Strangelove*, cu imaginile indiferente ale apocalipsului și cu coloana sonoră mondenă („We'll Meet Again") liniștește în mod ciudat nihilismul formei noastre contemporane de nepăsare morală. Așa cum *Dictatorul* a fost optimismul de Front Popular pentru mase, *Dr. Strangelove* este nihilismul pentru mase, un nihilism filistin.

Ceea ce e bun în *Dictatorul* sînt acțiunile solitare și autiste pline de har, cum ar fi scena în care Hynkel se joacă cu acel balon reprezentînd globul pămîntesc, precum și umorul „omului mărunt", ca în secvența în care evreii trag la sorți pentru o misiune sinucigașă din feliile unei plăcinte, și Chaplin se trezește la sfîrșit cu toate biletele în felia lui. Acestea sînt elementele eterne ale comediei, așa cum le-a dezvoltat Chaplin, și peste care s-a lipit acest desen animat cu un atît de nesatisfăcător conținut politic. La fel, ceea ce e bun în *Dr. Strangelove* are de-a face cu o altă sursă perenă a comediei, aberația mentală. Cele mai bune scene din film sînt fantasmele contaminării, așa cum sînt expuse de generalul nebun Jack D. Ripper (Spintecătorul), jucat cu o strălucire impresionantă de Sterling Hayden, clișeele și evoluțiile corporale extrem de americane ale generalului Buck Turgidson, un tip de om de afaceri militar în genul personajelor din nuvelele lui Ring Lardner (interpretat de George C. Scott), și satanismul euforic al doctorului Strangelove însuși, omul de știință nazist pe care-l urăște brațul său drept (Peter Sellers). Specialitatea comediilor mute (și *Dictatorul* este încă, în esență, un film mut) este un amestec pur vizual de grație, nebunie și patos. *Dr. Strangelove* lucrează cu alt filon clasic al comediei, deopotrivă vizual și verbal – ideea umorilor. (De aici numele glumețe ale personajelor, exact ca la Ben Jonson.) Dar

să remarcăm că ambele filme se bazează pe același procedeu de a distanța sentimentele publicului: folosirea aceluiași actor pentru mai multe roluri-cheie. Chaplin îl interpretează atît pe micul frizer evreu, cît și pe marele dictator Hynkel. Sellers joacă rolul ofițerului britanic absolut sănătos mintal, al ștersului președinte american și al omului de știință nazist; se intenționa să mai aibă un al patrulea rol – cel al texanului, jucat în film de Slim Pickens, comandantul avionului ce lansează bomba H, declanșînd mecanismul zilei de apoi pus la cale de ruși. Fără acest procedeu al aceluiași actor jucînd roluri opuse din punct de vedere moral, care subminează astfel subliminal realitatea întregului subiect, ascendența precară a detașării comice asupra a ceea ce e urît sau înfricoșător din punct de vedere moral în ambele filme ar fi fost pierdută.

Dr. Strangelove constituie un eșec pe o scară mai mare. O bună parte din comicul său mi se pare repetitivă, puerilă, stîngace. Iar atunci cînd comedia se pierde, seriozitatea începe să se strecoare, insidioasă. Începi să-ți pui întrebări serioase despre mizantropie, singura perspectivă din care problema anihilării în masă poate fi comică... În ceea ce mă privește, singurul spectacol de succes prezentat în iarna aceasta și tratînd probleme de interes public a fost o operă care era atît un bun documentar pur cît și o comedie – filmul de televiziune de nouăzeci de minute, realizat de Daniel Talbot și Emile de Antonio, care prezenta audierile din 1954 organizate de McCarthy. Văzut în 1964, filmul acestor anchete face o impresie cu totul diferită. Toți băieții buni apar în posturi negative – secretarul pentru problemele armatei, Stevens, senatorul Symington, avocatul Welch și restul arătau ca niște drogați, în cămăși scrobite, pigmei, prefăcuți sau oportuniști, în timp ce filmul ne încurajează să-i apreciem estetic pe cei răi. Roy Cohen, cu fața lui bronzată, părul lins și costumul în dungi, la două rînduri, arăta ca un gangster din filmele polițiste ale casei Warner Brothers de la începuturile anilor treizeci; McCarthy, neras, cu ticuri nervoase, rînjind, purtîndu-se ca un fel de W. C. Fields în cele mai vicioase și neplauzibile roluri de alcoolic ale sale. Estetizînd un eveniment public important, *Point of Order*

(*Punctul de pe ordinea de zi*) a fost adevărata comedie neagră a stagiunii, precum şi una din cele mai bune drame politice.

[primăvara lui 1964]

2

Valuta de schimb pentru cele mai multe dintre atitudinile sociale şi morale constă în acel străvechi procedeu al dramei: personificările, măştile. Atît pentru jocul dramatic, cît şi pentru cel instinctiv, mintea stabileşte asemenea cifruri, simple şi bine definite, a căror identitate e lesne afirmată şi care trezesc iubiri şi uri rapide. Măştile sînt deosebit de eficiente, un fel de stenogramă pentru definirea virtuţii şi a viciului.

Odinioară constituind un personaj grotesc, o figură a nebuniei – copilăros, nelegiuit, lasciv – „negrul" devine repede masca principală a virtuţii în teatrul american. În ceea ce priveşte caracterul distinct al trăsăturilor sale, el, fiind negru, îl întrece chiar şi pe „evreu", care are o identitate fizică ambiguă. (Făcea parte din ştiinţa atitudinii progresiste faţă de semiţi aserţiunea că evereii nu trebuiau să arate în mod necesar ca nişte „evrei". Dar negrii arată întotdeauna ca „negrii", fireşte, cu excepţia cazului în care nu sînt autentici.) Şi în ceea ce priveşte suferinţele şi calitatea de a fi victime, negrul îi depăşeşte cu mult pe oricare alţi pretendenţi la un asemenea statut în America. În doar cîţiva ani, vechiul liberalism, a cărui emblemă arhetipală era evreul, a fost contestat de noul spirit militant al cărui erou este negrul. Dar, în timp ce starea de spirit care dă naştere noului activism – şi face din „negru" un erou – poate într-adevăr dispreţui ideile liberalismului, o trăsătură a sensibilităţii liberale mai dăinuie. Tindem încă să ne alegem imaginile virtuţii din rîndurile victimelor.

În teatru, ca şi printre americanii cultivaţi, în general, liberalismul a suferit o înfrîngere ambiguă. Tendinţa, la un moment dat puternică, spre moralism, spre spiritul de predică în piese cum ar fi *Waiting for Lefty* (*În aşteptarea lui Lefty*), *Watch on*

the Rhine (*Paza la Rin*), *Tomorrow the World* (*Mîine, lumea*), *Deep Are the Roots* (*Adînci sînt rădăcinile*), *The Crucible* (*Vrăjitoarele din Salem*), – piesele clasice ale liberalismului de pe Broadway – ar fi de neacceptat acum. Dar ce era vulnerabil în aceste piese, din punctul de vedere cel mai apropiat de spiritul zilelor noastre, nu era faptul că ele urmăreau să-şi convingă publicul, să-l convertească, în loc să-l distreze pur şi simplu, ci mai degrabă optimismul lor exagerat. Ele considerau că problemele puteau fi rezolvate. Şi *Blues for Mister Charlie* (*Bluesuri pentru domnul Charlie*) de James Baldwin este tot o predică. Ca să-i dea un aer oficial, Baldwin a declarat că piesa a fost inspirată în linii mari de cazul Emmett Till, şi se poate citi în program, sub semnătura regizorului, că piesa e „dedicată memoriei lui Medgar Evers, văduvei şi copiilor săi şi amintirii copiilor morţi din Birmingham". Dar este de fapt o predică de un alt gen. În *Bluesuri pentru domnul Charlie*, liberalismul de pe Broadway a fost învins de rasismul de pe Broadway. Liberalismul propovăduia politica, adică soluţiile. Rasismul consideră că politica este superficială (şi caută un nivel mai profund); subliniază ceea ce este neschimbat. De cealaltă parte a unei prăpastii aproape de nedepăşit, noua mască a „negrului", viril, aspru, dar mereu vulnerabil, se confruntă cu antipodul ei, o mască nouă, cea a „albului" (cu subgenul „liberalul alb") – cu un chip unsuros lipsit de graţie, mincinos, brutal din punct de vedere sexual, asasin.

Nici un om întreg la minte nu ar dori reîntoarcerea la vechile măşti. Dar aceasta nu face ca noile măşti să fie convingătoare. Şi oricine le acceptă ar trebui să bage de seamă că noua mască a „negrului" a devenit vizibilă doar cu preţul scoaterii în evidenţă a fatalităţii antagonismului rasial. Dacă D. W. Griffith şi-a putut numi faimosul său film despre supremaţia albilor şi originile Ku Klux Klan-ului *The Birth of a Nation* (*Naşterea unei naţiuni*), atunci James Baldwin şi-ar fi putut numi cu mai multă dreptate propria lui piesă „Moartea unei naţiuni", ţinînd seama de mesajul politic făţiş al piesei sale *Bluesuri pentru domnul Charlie* („domnul Charlie" e denumirea pentru „albi" în argoul negrilor). Piesa lui Baldwin, care se desfăşoară într-un

orăşel din Sud, începe cu moartea eroului său, un muzician negru de jazz, chinuit şi impulsiv, Richard, şi se termină cu achitarea asasinului său alb, o tînără haimana plină de resentimente, incoerentă, pe nume Lyle, şi cu prăbuşirea morală a liberalului local Parnell. Aceeaşi insistenţă asupra finalului penibil, dureros, chiar şi mai dur prezentat în piesa într-un act a lui LeRoi Jones, *Dutchman*[1], care se joacă acum în afara scenelor de pe Broadway. În *Dutchman*, un tînăr negru aşezat pe locul lui în metrou, citind şi văzîndu-şi de treabă, e la început acostat, apoi hărţuit metodic şi împins pînă la paroxismul mîniei şi, în cele din urmă, înjunghiat de un huligan tînăr, plin de ticuri nervoase; în timp ce ceilalţi pasageri, toţi albi, caută să scape de cadavru, o fată îşi îndreaptă atenţia spre un alt tînăr negru care tocmai s-a urcat în vagonul metroului. În noile piese postliberale cu mesaj moral este esenţial ca virtutea să fie înfrîntă. Atît *Bluesuri pentru domnul Charlie*, cît şi *Dutchman* vorbesc despre un asasinat odios – chiar dacă în cea de-a doua piesă crima pur şi simplu nu este credibilă în termenii acţiunii mai mult sau mai puţin realiste care s-a desfăşurat înainte şi pare nejustificată (din punct de vedere dramatic), construită capricios, voită. Numai un asasinat îl eliberează pe om de obligaţia de a se comporta cu moderaţie. Este esenţial, din punct de vedere dramatic, ca albul să cîştige. Crima justifică furia autorului şi dezarmează publicul format din albi care trebuie să afle ce-i aşteaptă.

Căci într-adevăr ceea ce ni se propune e o predică extraordinară. Pe Baldwin nu-l interesează să dea formă dramatică faptului că nişte albi americani au molestat cu toată brutalitatea nişte negri americani. Ceea ce se demonstrează nu este vinovăţia socială a albilor, ci inferioritatea lor ca fiinţe omeneşti. Aceasta înseamnă în primul rînd inferioritatea lor sexuală. În timp ce Richard comentează rînjind propriile lui experienţe sexuale cu femeile albe din Nord, se vădeşte că singurele pasiuni – într-unul din cazuri de natură trupească, în celălalt, romantică – pe care le-au trăit cei doi albi care au roluri

[1] Titlul complet al piesei lui LeRoi Jones este *Dutchman, the Slave – Dutchman sclavul* (n. tr.).

importante în piesă, Lyle şi Parnell, au fost cele în care au avut de-a face cu femei negre. Astfel, oprimarea de către albi a negrilor devine un caz clasic de resentiment, aşa cum descrie Nietzsche resentimentul. E o experienţă stranie să te afli în Teatrul ANTA de pe Strada 52 şi să asculţi publicul de aici – în care se află numeroşi negri, albii constituind totuşi majoritatea – aprobînd şi rîzînd şi aplaudînd fiecare replică în care America albilor este vituperată. În fond, nu un Altul oarecare, exotic, de undeva de peste mări şi ţări, cum ar fi evreul rapace sau italianul trădător din drama elisabetană, este astfel insultat. E insultată majoritatea celor care formează publicul. Sentimentul de vinovăţie socială nu este suficient pentru a explica această remarcabilă acceptare de către majoritate a propriei condamnări. Piesele lui Baldwin, ca şi eseurile şi romanele sale, ating fără îndoială şi fac să vibreze şi alţi nervi decît cei pur politici. Doar apăsînd pe nesiguranţa sexuală care-i stăpîneşte pe cei mai mulţi americani albi cultivaţi a putut părea atît de rezonabilă retorica violentă a lui Baldwin.

Dar după aplauze şi ovaţii, ce rămîne? Măştile pe care le propunea teatrul elisabetan erau exotice, fantastice, ludice. Publicul lui Shakespeare nu făcea coadă la Globe Theatre ca să măcelărească un evreu sau să spînzure un florentin. Moralitatea *Neguţătorului din Veneţia* nu e incendiară, ci doar simplificatoare. Însă măştile pe care *Bluesuri pentru domnul Charlie* ni le înfăţişează pentru a ne stîrni dispreţul constituie însăşi realitatea noastră. Şi retorica lui Baldwin este incendiară, deşi lăsată să se desfăşoare în condiţii care nu îngăduie răspîndirea focului. Rezultatul nu este ideea unei acţiuni, ci o plăcere de care te bucuri prin procură în faţa furiei dezlănţuită pe scenă, nu lipsită, fără îndoială, de un substrat de anxietate.

Considerată ca artă, *Bluesuri pentru domnul Charlie* dă greş din aceleaşi motive care o fac să eşueze şi ca propagandă. Baldwin ar fi putut realiza ceva mult mai valoros pornind de la schema propagandistică a piesei sale (un negru nobil, chipeş, tînăr şi studios care se confruntă cu nişte huligani albi din oraş, proşti şi vicioşi), căci faţă de o asemenea schemă eu nu am nici o obiecţie. Unele din cele mai mari opere de artă pornesc de la

simplificări morale. Însă piesa aceasta se împotmolește în repetiții, incoerențe și tot felul de teme și motive neduse pînă la capăt. De pildă, e greu de crezut că, într-un oraș agitat de tulburări legate de apărarea drepturilor civile și de un asasinat rasist, un liberal alb, Parnell, poate evolua atît de liber, întîmpinînd atît de puțină ostilitate din partea unei comunități sau a alteia. De asemenea, nu este plauzibil ca Lyle, care e prietenul apropiat al lui Parnell, și soția lui să nu fie surprinși și furioși atunci cînd acesta din urmă aranjează punerea sub acuzare a lui Lyle pentru asasinat. Poate că o asemenea ciudată imparțialitate ține locul iubirii în retorica lui Baldwin. Iubirea apare constant la orizont, o soluție universală, oarecum în maniera lui Paddy Chayefsky. Încă o dată, din ceea ce ni se prezintă ca fiind povestea de dragoste dintre Richard și Juanita – care începe de fapt doar cu cîteva zile înainte ca Richard să fie ucis –, e neconvingător faptul că Juanita declară că ce a învățat ea de la Richard este cum să iubească. (Adevărul pare să fie mai degrabă acela că Richard tocmai începea să învețe să iubească, pentru prima dată, de la ea.) Și mai important este că întreaga confruntare dintre Richard și Lyle, cu tonalitatea ei explicită de rivalitate sexuală masculină, pare inadecvat motivată. Richard nu are, pur și simplu, suficiente motive – cu excepția faptului că autorul dorește să spună lucrurile acestea – de a introduce tema invidiei sexuale în toate contextele în care o face. Și, în afara oricăror considerații pe marginea sentimentelor exprimate, e cu adevărat grotesc, din punct de vedere uman și dramatic, ca ultimele cuvinte rostite în agonia sa de către Richard, pe cînd se tîrăște la picioarele lui Lyle cu trei gloanțe în burtă, să sune astfel: „Albule! Eu nu vreau nimic de la tine. Tu n-ai ce să-mi dai mie! Nu poți să vorbești, pentru că nimeni nu vrea să stea de vorbă cu tine. Nu poți să dansezi, pentru că nimeni nu vrea să danseze cu tine… Bine. Bine. Bine. Ține-ți bătrînica acasă, auzi? N-o lăsa să se apropie de vreun negru. S-ar putea să înceapă să-i placă. Și s-ar putea să înceapă să-ți placă și ție."

Poate că la originea a ceea ce pare forțat, isteric, neconvingător în *Bluesuri pentru domnul Charlie* – ca și în *Dutchman* – este o dislocare complexă a adevăratului subiect al piesei. Se

presupune că piesa se referă la conflictul rasial. Şi totuşi, în ambele piese, problema rasială e prezentă mai ales în termenii atitudinilor sexuale. Baldwin a explicat foarte limpede raţiunile acestui fapt. America albilor, acuză el, i-a răpit negrului masculinitatea. Ceea ce albii le refuză negrilor, şi lucrul spre care aspiră aceştia din urmă, este recunoaşterea lor în planul sexualităţii. Refuzul unei asemenea recunoaşteri – şi reversul ei, tratarea negrilor doar ca un obiect al poftelor sexuale – stă în centrul suferinţei negrului. Aşa cum este el afirmat în eseurile lui Baldwin, argumentul are putere de convingere. (Şi nici nu ne împiedică să ne gîndim şi la celelalte consecinţe, politice şi economice, ale oprimării negrilor.) Însă ceea ce citim în cel mai recent roman al lui Baldwin şi ceea ce vedem pe scenă în *Bluesuri pentru domnul Charlie* e cu mult mai puţin convingător. Am impresia că în romanul şi piesa lui Baldwin situaţia rasială a devenit un fel de cod, o metaforă a conflictului sexual. Însă o problemă sexuală nu poate fi în întregime mascată ca problemă rasială. Sînt implicate aici tonalităţi şi tipuri de emoţie diferite.

Adevărul este că *Bluesuri pentru domnul Charlie* nu se referă de fapt la ceea ce pretinde că s-ar referi. Se presupune că ar fi vorba de conflictul rasial. Dar în realitate e vorba despre angoasa dorinţelor interzise, despre criza de identitate provenind din confruntarea cu asemenea dorinţe şi despre furia şi caracterul distructiv (deseori, autodistructiv) al încercării de depăşire a acestei crize. Piesa are, într-un cuvînt, un subiect psihologic. La suprafaţă pare a fi vorba de ceva de genul unei piese de Odets, dar pe dinăuntru e o pură dramă de Tennessee Williams. Baldwin a preluat tema principală – angoasa sexuală – din teatrul serios al anilor cincizeci şi a prelucrat-o ca pe o piesă politică. În adîncul acestei piese se află de fapt subiectul mai multor succese din ultimul deceniu: asasinarea josnică a unui tînăr chipeş şi viril de către aceia care-i invidiază virilitatea.

Intriga din *Dutchman* este asemănătoare, doar că aici se adaugă o predică despre anxietate. În locul învăluitelor tergiversări homoerotice din *Bluesuri pentru domnul Charlie*, aici

este vorba despre anxietatea de clasă. Contribuţia lui Jones la mistica sexualităţii omului de culoare este aducerea în prim-plan a problemei negrului autentic, care nu este evocată niciodată în *Bluesuri pentru domnul Charlie.* (Acţiunea piesei lui Baldwin se desfăşoară în Sud; poate că o asemenea problemă s-ar putea ivi doar undeva în Nord.) Clay, eroul din *Dutchman*, este un negru de undeva din New Jersey, aparţinînd clasei mijlocii, care a frecventat colegiul, vrea să scrie poezii în maniera lui Baudelaire şi are prieteni care vorbesc cu accent englezesc. În prima parte a piesei el se află într-un fel de limb. Dar la sfîrşit, împins şi sîcîit de Lula, Clay îşi dă la iveală adevăratul sine; încetează să se mai poarte decent, să mai fie bine crescut şi rezonabil şi îşi asumă pe deplin identitatea sa de negru: adică proclamă furia asasină faţă de albi pe care o poartă în suflet negrii, fie că-i dau curs sau nu. Nu va ucide, declară el. Drept pentru care va fi ucis.

Dutchman este, fireşte, o operă de mai mică anvergură decît *Bluesuri pentru domnul Charlie.* Avînd un singur act şi doar două personaje, este un fel de succesor al duelurilor mortale dramatizate de Strindberg. În cele mai bune momente, în unele dintre primele scene dintre Lula şi Clay, este o piesă pură şi energică. Dar luată ca un întreg – şi piesa trebuie privită retrospectiv în lumina uimitoarei fantezii de la sfîrşit – e prea febrilă, prea declarativă. Robert Hooks l-a interpretat pe Clay cu oarecare subtilitate, însă mie convulsiile sexuale spasmodice şi momentele de răguşeală din jocul lui Jennifer West în rolul Lulei mi s-au părut aproape insuportabile. E un anume iz al unui stil nou, destul de verbios, de sălbăticie emoţională în *Dutchman*, pe care, în lipsa unui termen mai potrivit, l-aş numi un stil în maniera lui Albee. Fără îndoială, vom mai auzi de el... Prin contrast, *Bluesuri pentru domnul Charlie* este o piesă lungă, mult prea lungă, dezorganizată, practic o antologie, o însumare a tendinţelor pieselor americane mari şi serioase din ultimii treizeci de ani. Are o mulţime de proptele morale. Continuă lupta pentru libertatea de a vorbi brutal pe scena publică în numele unei noi şi splendide victorii. Şi adoptă o formă complexă şi pretenţioasă de naraţiune – povestea este expusă în

flashback-uri stîngace şi ornamentată cu un cor nefuncţional, un fel de disc jockey plasat undeva în dreapta scenei, care prezintă o istorie a lumii, cu căştile pe urechi şi jucîndu-se cu aparatele lui în tot cursul serii. Producţia însăşi, regizată de Burgess Meredith, ezită între mai multe stiluri diferite. Părţile realiste sînt cele mai bune. Cam în ultima ei treime, care are loc în sala tribunalului, piesa eşuează complet; orice pretenţie de verosimil e abandonată, nemaiţinîndu-se seama de o minimă fidelitate faţă de procedurile juridice, nici chiar din tribunalele din cel mai obscurantist Mississippi, iar piesa se fărîmiţează în fragmente de monologuri interioare, care nu mai au aproape nici o legătură cu acţiunea propriu-zisă – procesul lui Lyle. În ultima parte din *Bluesuri pentru domnul Charlie*, Baldwin pare că vrea să risipească vigoarea dramatică a piesei; regizorul n-a mai avut altceva de făcut decît să-l urmeze. În ciuda slăbiciunilor şi neglijenţelor regiei, au rămas totuşi cîteva prestaţii actoriceşti bune. Rip Torn, un Lyle agresiv şi cu *sex-appeal*, i-a dominat pe ceilalţi actori; era amuzant să-l urmăreşti. Al Freeman Jr. a fost atrăgător în rolul lui Richard, deşi împovărat cu unele replici remarcabil de slabe, mai ales în scena reprezentînd momentul-adevărului-cu-părintele, obligatorie în teatrul serios de pe Broadway din ultimul deceniu. Diana Sands, una dintre cele mai frumoase actriţe contemporane, a interpretat bine rolul ratat al Juanitei, cu excepţia momentului cel mai lăudat din partitura ei, aria lamento-ului pentru Richard, în centrul scenei şi cu faţa spre public, pe care am găsit-o teribil de forţată. În rolul lui Parnell, Pat Hingle, un actor spectaculos de îmbălsămat în propriile ticuri, este încă acelaşi bătrîn simpatic, greoi şi ezitant ca şi anul trecut în rolul soţului Ninei Leeds din spectacolul de la Actors Studio cu *Strange Interlude* (*Straniul interludiu*).

Cele mai bune spectacole ale lunilor trecute au fost cele montate independent, care s-au folosit în mod liber de comicul măştilor şi al clişeelor personajelor.

La un mic teatru de pe East Fourth Street au fost reprezentate în luna martie, în două seri de luni, două piese scurte, *The General Returns From One Place to Another* (*Generalul se*

întoarce dintr-un loc într-altul) de Frank O'Hara și *The Baptism* (*Botezul*) de LeRoi Jones. Piesa lui O'Hara e un fel de fantezie burlescă în care evoluează un soi de general MacArthur și anturajul său, mișcîndu-se pe o orbită perpetuă prin Oceanul Pacific; piesa lui Jones (ca și *Dutchman*) începe pe un ton mai mult sau mai puțin realist și are un final fantastic; e vorba de sex și religie, iar acțiunea se desfășoară într-o biserică evanghelică. Nici piesa lui O'Hara și nici cea a lui Jones nu păreau foarte interesante ca piese de teatru, dar, în fond, într-un spectacol teatral e vorba de ceva mai mult decît de o piesă de teatru, de literatură adică. Pentru mine, interesul lor principal a constat în prezența incredibilului Taylor Mead, poet și actor de cinema „underground". (A jucat și în *Flower Thief – Hoțul de Flori* – de Ron Price.) Mead este un bărbat uscățiv, chel, burtos, cu umeri rotunzi, cocîrjat, tînăr și foarte palid – un fel de Harry Langdon homosexual și ftizic. E greu de explicat cum reușește un individ atît de șters și vitregit din punct de vedere fizic să fie atît de atractiv pe scenă. Dar nu-ți poți lua, pur și simplu, ochii de la el. În *Botezul*, Mead e delicios de inventiv și nostim în rolul unui homosexual îmbrăcat într-un fel de trening lung și roșu, aciuindu-se în biserică, făcînd pe grozavul, glumind, chibițînd, gata oricînd să flirteze, în timp ce în jur se desfășoară toate oficiile spirituale obișnuite într-un asemenea loc. În *Generalul se întoarce dintr-un loc într-altul* a jucat încă și mai variat și mai captivant. Partitura lui e mai curînd un set de șarade decît un rol: generalul salutînd pe cînd îi cad pantalonii în vine, generalul făcînd curte unei văduve inepte, care-i tot iese în cale, generalul ținînd un discurs politic, generalul cosind un cîmp de flori cu bastonul, generalul încercînd să se vîre în sacul de dormit, generalul făcînd instrucție cu cei doi aghiotanți ai lui și așa mai departe. Nu atît ceea ce făcea Mead conta, ci concentrarea de somnambul cu care făcea totul. Sursa artei sale este cea mai pură și mai profundă; se dăruiește pe de-a-ntregul și fără rezerve unui fel de bizară fantezie autistă. Nimic nu ar putea fi mai atractiv într-o persoană, dar acest lucru se întîmplă foarte rar o dată depășită vîrsta de patru ani. Aceasta este calitatea lui Harpo Marx; Langdon și Keaton o au și ei, dintre

cei dotați cu mare talent comic; și tot astfel acei patru minunați bufoni lățoși, The Beatles. Tammy Grim demonstrează ceva din această fermecătoare artă în foarte stilizata și tulburătoarea ei interpretare, într-o altminteri cu totul neremarcabilă comedie muzicală care se joacă acum pe Broadway, *High Spirit* (*Entuziasm*), bazată pe comedia lui Noel Coward *Blithe Spirit* (*Spirit vioi*). (Și minunata Bea Lillie joacă în ea, dar fie că nu a găsit suficient spațiu comic pentru înzestrările ei în piesa aceasta, fie pur și simplu nu este în formă.)

Ce au în comun acești artiști, de la Buster Keaton la Taylor Mead, este lipsa lor totală de conștiință de sine în urmărirea ideii absolute a acțiunii propriu-zise. Cu cea mai mică urmă de afectare, efectul ar fi ratat. Jocul ar deveni nesincer, lipsit de gust, grotesc chiar. Vorbesc aici, firește, despre ceva mai rar decît abilitatea de a juca bine un anumit rol. Și, întrucît condiția obișnuită a jocului teatral promovează în mare măsură conștiința de sine a actorului, este cel puțin la fel de posibil și de probabil să găsești așa ceva în împrejurări lipsite de convenționalism și formalism, cum sînt cele în care au fost montate *Generalul* și *Botezul*. Nu sînt sigură că jocul excelent al lui Taylor Mead ar fi fost la fel de bun într-o altă montare.

Evenimentul meu teatral favorit în ultimele luni, însă, a supraviețuit trecerii de la o producție aproape diletantă spre teatrul din afara Broadway-ului; cel puțin mai supraviețuia ultima dată cînd am văzut spectacolul. *Home Movies* (*Cinematograful de acasă*) a avut premiera în martie, în nava laterală a Bisericii Memoriale Judson de lîngă Washington Square, și s-a transferat apoi la teatrul Provincetown. Scena este O Casă. Personajele sînt o anume Margaret Dumont, mama, un tată cu mustață și superatletic, o fiică uscățivă, plîngăcioasă, virgină, un tinerel efeminat, un poet bîlbîit și roșu în obraji, cu un fular în jurul gîtului, o pereche de clerici agitați numiți părintele Shenanigan și sora Thalia, și un comisionar negru, amabil, cu un creion lung de peste treizeci de centimetri. Se schițează anumite gesturi care ar putea contura o intrigă. Tatăl este crezut mort, mama și fiica îi plîng absența, prietenii familiei și clericii

fac vizite de condoleanțe și, în mijlocul tuturor acestora, tatăl este adus, viu și în deplină formă, într-un dulap mare. Dar nu asta e important. În *Cinematograful de acasă* există doar prezentul – niște personaje fermecătoare, simpatice, care intră și ies, adăstînd în diferite tablouri și cîntîndu-și unul altuia. Este un scenariu alegru și spiritual de Rosalyn Drexler, în care și cele mai vechi clișee, cele mai amuzante fantezii sînt recitate cu o aceeași solemnitate. „Ăsta-i adevărul", spune un personaj. „Da, răspunde altul, e adevărul teribil ca o eczemă." Tandrețea și căldura din acest *spectacol* m-au încîntat și mai mult decît ironia lui, și aceasta se pare că s-a datorat muzicii adorabile compuse de Al Carmines (ministrant la Biserica Memorială Judson) și interpretate de el însuși la pian. Cele mai bune episoade sînt un tango, cîntat și dansat de sora Thalia (Sheindi Tokayer) și de părintele Shenanigan (Al Carmines), cuceritorul strip-tease al lui Peter (Freddy Herko), duetele dintre el și doamna Verdun (Gretel Cummings), precum și cîntecul *Peanut Britlle*, clamat zgomotos de servanta Violet (Barbara Ann Tear). *Cinematograful de acasă* este un spectacol foarte distractiv. Și cei de pe scenă par fericiți că fac ceea ce fac. Nu poți, probabil, să ceri mai mult de la un spectacol de teatru – cu excepția pieselor cu adevărat mari, a actorilor mari și a spectacolelor grandioase. În lipsa acestora, sperăm să găsim vitalitate și bucurie; și pe acestea e mai plauzibil să le găsim pe scenele din afara centrelor oficiale, cum ar fi Biserica Memorială Judson sau pavilionul Sierra Leone de la Tîrgul Universal, decît în centrul orașului sau chiar în teatrele din afara Broadway-ului. La aceasta se mai adaugă și faptul că nici *Generalul*, nici *Botezul* nu sînt, în sensul strict al cuvîntului, drame. Sînt evenimente teatrale de unică folosință – farse vioaie și dezinvolte, pline de ireverență față de „teatru" și „piesă". Ceva asemănător se petrece și cu cinematograful; găsești mai multă vitalitate și artă în filmul fraților Maysle despre The Beatles în America – *What's Happening* (*Ce se întîmplă*) – decît în toate filmele narative americane de anul acesta.

Şi, în sfîrşit, cîteva cuvinte despre două noi producţii shakespeariene.

Citind excelentul eseu al lui John Gielgud „The Hamlet Tradition – Some Notes on Costume, Scenary and Stage" („Tradiţia lui *Hamlet* – cîteva însemnări despre costume, scenografie şi regie"), publicat în 1937, am fi putut anticipa cele mai multe dintre erorile şi defectele spectacolului său de acum cu *Hamlet* la New York. De exemplu, Gielgud atrage atenţia că scena 2 din actul I, în care Hamlet, Claudius şi Gertrude apar pentru prima dată laolaltă, nu reprezintă o ceartă de familie, ci mai degrabă o şedinţă formală de consiliu, cea dintîi (potrivit tradiţiei) ţinută după întronarea lui Claudius. Şi totuşi, aşa ceva a făcut Gielgud în montarea sa de la New York, făcîndu-i pe Claudius şi Gertrude să arate ca un cuplu provincial plictisit, sătul de capriciile unui fiu unic răzgîiat. Alt exemplu: vorbind despre scena fantomei, Gielgud argumentează convingător că nu ar trebui să intensifice efectele stranii prin folosirea unui difuzor care îi transmite glasul de undeva din culise, în loc să se folosească vocea firească a actorului aflat pe scenă şi văzut de public. Totul trebuie să contribuie la a face fantoma să pară cît mai reală. Însă în spectacolul actual Gielgud a omis cu desăvîrşire prezenţa fizică a fantomei. De data aceasta fantoma e pe de-a întregul fantomatică: o voce imprimată pe bandă, cea a lui Gielgud, răsunînd găunos prin sală, şi o umbră uriaşă proiectîndu-şi silueta pe fundalul scenei... Dar ar fi o pierdere de timp să tot căutăm detaliile eronate ale cutărei sau cutărei scene. Impresia generală este cea a unei indiferenţe complete, ca şi cînd piesa nu ar fi avut nici un fel de regie propriu-zisă – dacă nu ar fi impresia că platitudinea desăvîrşită, cel puţin platitudinea vizuală, este de-a dreptul deliberată. Mai este şi problema costumelor; majoritatea actorilor, fie ei curteni sau simpli soldaţi, sînt îmbrăcaţi în blugi, pulovere şi hanorace, deşi pantalonii şi cămaşa lui Hamlet sînt asortate (sînt negre), Claudius şi Polonius poartă costume corecte de oraş, Gertrude şi Ofelia au rochii lungi (Getrude are şi o etolă de blană), iar comedianţii care joacă rolurile Regelui şi Reginei au veşminte somptuoase şi măşti aurii. Acest truc stupid pare să fie singura

idee originală a producţiei, şi se numeşte „ce înseamnă să joci *Hamlet* în costumaţia de repetiţie".

Actualul spectacol are exact două aspecte plăcute. Să-i asculţi vocea lui Gielgud, chiar cu acest efect de cineramă, îţi aduce aminte cît de superb sună versurile shakespeariene cînd sînt rostite cu graţie şi inteligenţă. Şi excelentul George Rose, în scurtul rol al groparului, redă întreaga încîntare a prozei shakespeariene. Restul spectacolului nu reprezintă decît gradaţii diferite ale penibilului. Toată lumea vorbeşte prea repede, prea grăbit; în afară de acest defect, unele roluri s-au ridicat pînă a nivelul mediocrului, pe cînd altele, de pildă cel al lui Laertes şi cel al Ofeliei, merită să fie menţionate ca deosebit de lipsite de maturitate şi de simţire. S-ar putea adăuga doar că Eileen Herlie, în rolul Gertrudei, superficial şi neglijent jucat, realizase o creaţie impresionantă în acelaşi rol în filmul lui Olivier de acum vreo cincisprezece ani. Şi că Richard Burton, care scoate cît poate el mai puţin din rolul lui Hamlet, este într-adevăr un bărbat foare prezentabil. Cu o corectură: joacă întreaga scenă a morţii lui Hamlet stînd în picioare, cînd ar fi trebuit să stea jos.

Dar abia ne-am revenit din şocul provocat de neobrăzarea lui Gielgud de a prezenta o piesă de Shakespeare fără nici o interpretare, că ni se prezintă o altă producţie shakespeariană care, ridicînd cele mai mari pretenţii, e desfigurată de excesul de interpretare şi de prea multă gîndire. E vorba de celebrul *Rege Lear* al lui Peter Brook pus în scenă la Stratford-on-Avon acum doi ani, primit cu mari ovaţii la Paris, în întreaga Europă răsăriteană şi în Rusia, şi jucat – mai mult sau mai puţin inaudibil – la New York State Theater de la Lincoln Center (care, aşa cum s-a descoperit abia acum, a fost conceput pentru concerte muzicale şi spectacole de balet). Dacă *Hamlet*-ul lui Gielgud era lipsit de gîndire raţională şi stil, *Regele Lear* al lui Brook este mult prea încărcat de idei. Citim că una din aceste idei e inspirată dintr-un eseu recent al lui Jan Kott, eruditul polonez în probleme shakespeariene, care-l compară pe Shakespeare cu Beckett, şi că Brook s-a decis să pună în scenă *Regele Lear* ca un fel de *Sfîrşit de partidă*, ca să spunem aşa. Gielgud a menţionat, într-un interviu publicat în aprilie anul

acesta în Anglia, că Brook i-ar fi spus că spectacolul său controversat cu *Regele Lear* „japonez“ (scenografie și costume de Noguchi) din 1955 i-ar fi sugerat ideea de bază a actualului spectacol. Și, consultînd „Lear Log“ („Caietul de lucru la *Lear*“) al lui Charles Marowitz, asistentul de regie al lui Brook la Stratford în 1962, mai găsim și alte influențe. Dar pînă la urmă nici una dintre ideile pe care le-a introdus în propria producție nu mai are importanță. Important este ceea ce s-a văzut și, să sperăm, s-a auzit. Ceea ce am văzut a fost ceva cenușiu, plat – auster, dacă vreți – și, de asemenea, arbitrar. Nu-mi dau seama ce se cîștigă prin reprimarea climaxurilor emoționale ale piesei – aducerea la același nivel a tiradelor lui Lear, ridicarea intrigii lui Gloucester aproape la același nivel de emoție cu subiectul principal care e drama lui Lear, eliminarea pasajelor „umaniste“, cum ar fi încercările servitorilor lui Reagan de a veni în ajutorul lui Gloucester, căruia i s-au scos ochii, și încercările lui Edmund de a revoca execuția Cordeliei („Aș vrea să fac un bine, deși nu-mi este-n fire“). Au fost cîteva roluri jucate grațios și inteligent – Edmund, Gloucester, Bufonul. Dar aproape toți actorii păreau să-și joace rolurile supuși unei constrîngeri aproape palpabile, aceea a dorinței de a face totul deopotrivă explicit și subînțeles, și aceasta pare să-l fi determinat pe Brook, într-una din cele mai ciudate viziuni regizorale ale sale, să mențină scena în plină lumină și vidă în cursul scenelor furtunii. Lear-ul lui Paul Scofield este un rol admirabil pregătit. E deosebit de bun în ceea ce privește reprezentarea vîrstei înaintate a lui Lear – cu egoismul, gesticulația stîngace, poftele lui. Dar nu înțeleg de ce a eliminat atîtea lucruri din rol, nebunia lui Lear de exemplu, folosind în mod arbitrar niște ticuri vocale care ștergeau marea forță emotivă a versurilor. Singura realizare care mi s-a părut a supraviețui acestei stranii și paralizante interpretări impuse de Brook actorilor – și care chiar este avantajată de ea – este rolul complex și în parte simpatic al lui Goneril, interpretat de Irene Wood. Irene Wood pare să fi pătruns fiecare nuanță și colțișor al rolului și, spre deosebire de Scofield, să fi găsit ceva mai mult decît toate predecesoarele ei.

[Vara 1964]

Marat/Sade/Artaud

Cea dintîi și cea mai frumoasă dintre însușirile Naturii este mișcarea, care o menține permanent într-o stare de agitație. Însă această mișcare este doar consecința veșnică a crimelor și este menținută doar prin mijlocirea crimelor.

Sade

Tot ceea ce acționează este cruzime. Pe această idee a unei acțiuni împinse pînă la extrem, dincolo de orice limite, trebuie reclădit teatrul.

Artaud

Teatralitatea și demența – cele două subiecte împinse la extrem ale teatrului contemporan – se îmbină în chip strălucit în piesa lui Peter Weiss, *Urmărirea și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată de o trupă de teatru a ospiciului din Charenton în regia marchizului de Sade.* Subiectul îl constituie o realizare dramatică regizată sub ochii publicului; scena, un ospiciu de bolnavi mintal. Circumstanța istorică de la care pornește piesa este aceea că, în ospiciul de boli mintale situat în afara Parisului, în care Sade a fost închis din ordinul lui Napoleon în ultimii unsprezece ani ai vieții sale (1803-1814), datorită vederilor luminate ale directorului ospiciului, Coulmier, li se îngăduia pacienților să pună în scenă spectacole teatrale alese de ei, la care asista publicul parizian. Se cunosc astfel împrejurările în care Sade a scris și a regizat mai multe piese de teatru (toate pierdute), și piesa lui Weiss urmărește în mod evident să recreeze un astfel de spectacol. Anul este 1808, și scena reprezintă sala de baie a azilului, îmbrăcată în plăci de faianță.

Simțul teatralului îi insuflă piesei îndrăznețe a lui Weiss un aer deosebit de modern; cea mai parte din Marat/Sade constă dintr-o piesă în piesă. În producția lui Peter Brook, a cărei premieră a avut loc anul trecut în august, Sade, îmbătrînit, decrepit, neglijent în purtări și în straie (interpretat de Patrick Magee), stă liniștit în partea stîngă a scenei, îndemnînd (cu ajutorul unui

alt pacient internat în ospiciu, care acţionează ca director de scenă şi povestitor), supraveghind şi comentînd. Dl Coulmier, în uniforma sa oficială şi purtînd un fel de eşarfă onorifică, însoţit de nevasta şi de fiica lui, elegant îmbrăcate, stă de-a lungul întregului spectacol în partea dreaptă a scenei. Există, de asemenea, o abundenţă de teatralitate, în înţelesul mai tradiţional al cuvîntului: apelul emfatic la simţuri cu ajutorul spectacolului şi sunetului. Un cvartet format din cei internaţi, cu părul vîlvoi şi feţele vopsite, îmbrăcaţi în pînză de sac colorată şi cu pălării pleoştite, cîntă nişte cîntece sardonice şi agresive în timp ce acţiunea la care se referă aceste cîntece este mimată pe scenă; vestimentaţia lor bălţată contrastează cu tunicile diforme, albe, cu cămăşile de forţă şi feţele livide ale celorlalţi pacienţi care joacă în piesa lui Sade, plină de pasiune dezlănţuită, despre Revoluţia Franceză. Acţiunea verbală, condusă de Sade, este întreruptă adesea de sclipitoarele pantonime, incoerent şi strident interpuse de nebunii internaţi, cea mai puternică reprezentînd o ghilotinare în masă, în cursul căreia unii dintre bolnavi scot fluierături şi hîrşîituri metalice, invadînd părţi ale acestei scene ingenioase şi revărsînd găleţi cu vopsea (sînge) în troace şi jgheaburi, în vreme ce alţi dementi plonjează plini de veselie într-o groapă din centrul scenei, lăsîndu-şi capetele să le atîrne, tăiate, pe podiumul scenei, alături de ghilotină.

În regia lui Brook, demenţa se dovedeşte a fi cea mai convingătoare şi impresionantă modalitate a teatralităţii la nivelul simţurilor. Demenţa reprezintă nota dominantă a inflexiunilor, intensitatea piesei *Marat/Sade*, încă de la imaginea de început, aceea a internaţilor fantomatici care urmează să joace, chirciţi în poziţii fetale sau în stupoare catatonică sau tremurînd sau mimînd cine ştie ce ritual obsesiv, în timp ce se tîrăsc poticnindu-se să-l salute pe afabilul domn Coulmier şi pe familia sa atunci cînd intră în scenă şi urcă pe estrada unde vor lua loc pentru a asista la spectacol. Demenţa este şi registrul intensităţii rolurilor individuale: cel al lui Sade, care-şi rosteşte versurile cu un fel de încleştare dureroasă, cîntătoare; cel al lui Marat (jucat de Clive Revill), învăluit în cearşafuri ude leoarcă (tratamentul

pentru boala de piele de care suferea), închis în tot cursul acţiunii într-o cadă metalică de baie şi, chiar în mijlocul celei mai pasionate declamaţii, rămas cu privirea fixă, aţintită neabătut înainte, ca şi cum ar fi fost de la început mort; cel al lui Charlotte Corday, asasina lui Marat, jucată de o frumoasă somnambulă care cade periodic în stări catatonice, uitîndu-şi versurile rolului, şi care chiar se şi lungeşte pe scenă şi trebuie zgîlţîită pentru a fi trezită din stupoare de Sade; cel al lui Duperret, deputat girondin şi iubit al lui Charlotte, jucat de un pacient slăbănog şi cu părul măciucă, un erotoman care recade constant în rolul său de om de lume şi de îndrăgostit, tînjind plin de pofte după bolnava care o interpretează pe Charlotte Corday (în timpul piesei trebuie la un moment dat să fie introdus în cămaşa de forţă); cel al lui Simone Everard, amanta lui Marat şi totodată infirmiera lui, jucat de o pacientă aproape cu desăvîrşire debilă, abia în stare să vorbească şi care se limitează la gesturi zvîcnite, de idiot, atunci cînd vrea să-i primenească cearşafurile lui Marat. Demenţa devine în această piesă metafora privilegiată, cea mai autentică, a pasiunii; sau, ceea ce în cazul de faţă este acelaşi lucru, sfîrşitul logic al oricărei pasiuni energice, nestăpînite. Atît visul (ca în secvenţa „Coşmarului lui Marat“), cît şi stările somnambulice, de visare cu ochii deschişi, trebuie să sfîrşească în violenţă. Să rămîi „calm“ ar însemna să nu mai reuşeşti să-ţi înţelegi propria situaţie reală. Astfel, regizarea scenei care înfăţişează, cu mişcări încetinite, asasinarea lui Marat de către tînăra Corday (istoria, adică teatrul) este urmată de ţipetele dezlănţuite şi de cîntecele celor cincisprezece ani sîngeroşi care i-au urmat şi se încheie cu întreaga distribuţie asaltîndu-i pe membrii familiei Coulmier în momentul în care încearcă să iasă din scenă.

Tocmai descriind o asemenea demenţă şi o asemenea teatralitate este piesa lui Weiss şi o piesă de idei. Miezul piesei îl reprezintă o discuţie între Sade, aşezat în jilţul său, şi Marat, în cada sa, despre semnificaţia Revoluţiei Franceze, adică despre premisele psihologice şi politice ale istoriei moderne, dar văzute din perspectiva unei sensibilităţi foarte moderne, care are cu-

noştinţă de lagărele de concentrare naziste. Însă *Marat/Sade* nu se lasă limitată la formula unei teorii particulare asupra experienţei istorice moderne. Piesa lui Weiss pare să se preocupe mai degrabă de anvergura pe care o poate căpăta sensibilitatea atunci cînd se concentrează asupra experienţei moderne sau atunci cînd este luată drept miză a unei asemenea experienţe, decît să se vrea o argumentare ori o interpretare a acestei experienţe. Weiss nu prezintă atît idei, cît mai degrabă îşi cufundă publicul în ele. Dezbaterea intelectuală este materia piesei, dar nu subiectul sau finalitatea ei. Decorul reprezentat de azilul de nebuni din Charenton garantează faptul că această dezbatere are loc într-o atmosferă de violenţă cu greu reprimată; la o astfel de temperatură emoţională toate ideile devin volatile. Şi, de asemenea, violenţa se dovedeşte cel mai auster (abstract chiar) şi drastic mod de a exprima în termeni teatrali re-prezentarea unor idei, pe măsură ce membrii distribuţiei, retrăind împrejurările Revoluţiei, cad în crize de amoc şi trebuie reţinuţi şi constrînşi cu forţa, iar strigătele mulţimilor pariziene care-şi cer libertatea se metamorfozează deodată în ţipetele pacienţilor care urlă cerînd să fie eliberaţi din ospiciul lor.

Un asemenea teatru, a cărui acţiune fundamentală duce în mod inevitabil spre stări emotive extreme, nu se poate rezolva decît în două feluri. Se poate întoarce în sine însuşi, şi atunci devine formal, sfîrşind într-o strictă reluare *da capo*, cu propriile versuri de început. Sau se poate întoarce în afară, extravertindu-se, spărgîndu-şi „cadrele“ şi luînd cu asalt publicul. Ionesco a recunoscut că iniţial se gîndise ca prima sa piesă, *Cîntăreaţa cheală*, să se încheie cu masacrarea publicului; într-o altă versiune a aceleiaşi piese (care acum se termină prin reluarea *da capo*), autorul trebuie să ţîşnească pe scenă şi să strige insulte la adresa publicului, în timp ce spectatorii fug pur şi simplu din sală. Brook sau Weiss sau amîndoi au găsit pentru finalul piesei *Marat/Sade* un echivalent al aceleiaşi atitudini agresive la adresa publicului. Internaţii, adică „distribuţia“ piesei lui Sade, intră într-un delir agresiv şi-i atacă pe membrii familiei Coulmier; însă această răzvrătire – adică piesa – e în-

treruptă de intrarea directorului de scenă al Teatrului Aldwych, o femeie în fustă modernă, pulover și pantofi de gimnastică. Ea suflă într-un fluier; actorii se opresc brusc, se întorc cu fața către public; dar, cînd publicul aplaudă, trupa răspunde cu aplauze lente, rău prevestitoare, înecînd sunetul aplauzelor celor „liberi“ și lăsîndu-i pe toți cu un sentiment de disconfort.

Plăcerea și admirația mea în fața acestei piese este aproape inefabilă. Spectacolul, care a avut premiera la Londra în august trecut și, se spune, va putea fi văzut în curînd și la New York, reprezintă una din experiențele cele mai intense pe care le poate dobîndi cineva într-o viață de spectator. Și totuși, aproape toată lumea, de la criticii ziarelor și pînă la criticii cei mai serioși, a exprimat rezerve, dacă nu de-a dreptul antipatie față de spectacolul lui Brook cu piesa lui Weiss. De ce?

Trei idei preconcepute am impresia că se află în spatele unor asemenea critici.

Legătura dintre teatru și literatură. O idee preconcepută: o lucrare teatrală este o ramură a literaturii. Adevărul este că unele lucrări dramatice pot fi considerate inițial ca opere literare, dar altele nu.

Tocmai din cauză că lucrul acesta nu este admis sau înțeles de către toată lumea poate fi citită prea adesea afirmația potrivit căreia, chiar dacă *Marat/Sade* reprezintă, din punct de vedere teatral, unul din cele mai surprinzătoare spectacole prezentate pe o scenă, este vorba despre o „piesă de regizor“, aceasta însemnînd o reprezentare de primă mînă a unei piese de mîna a doua. Un cunoscut poet englez mi-a spus că detestă piesa tocmai din cauza aceasta: deși găsea că a fost un lucru minunat, simțea că, dacă nu s-ar fi bucurat de regia lui Brook, i-ar fi fost imposibil să-i placă. S-a spus de asemenea că, în regia lui Konrad Swinarski de anul trecut din Berlinul Occidental, piesa n-a făcut nici pe departe aceeași impresie covîrșitoare a actualului spectacol de la Londra.

Este adevărat, *Marat/Sade* nu e capodopera supremă a literaturii dramatice contemporane, dar nici nu se poate afirma că

ar fi o piesă de mîna a doua. Considerată doar ca text dramatic, *Marat/Sade* ni se înfățișează deopotrivă solidă și emoționantă. Nu piesa este de vină, ci viziunea îngustă asupra teatrului, care insistă asupra unei singure imagini a regizorului – aceea de slujitor al scriitorului, care scoate în evidență sensuri deja existente în text.

La urma urmei, în măsura în care un asemenea lucru este adevărat în ceea ce privește textul lui Weiss, în eleganta traducere a lui Adrian Mitchell, el este mult îmbunătățit de punerea în scenă a lui Brook – și ce-i cu asta? În afară de un teatru al dialogului (al limbajului), în care textului îi revine rolul principal, există de asemenea un teatru al senzațiilor. Primul constituie ceea ce s-ar putea numi „piesa"; cel de al doilea, „lucrarea teatrală". În cazul unei lucrări pur teatrale, scriitorul care așterne pe hîrtie cuvintele ce urmează a fi rostite de actori și puse în scenă de un regizor își pierde acest rol preponderent. În cazul acesta, „autorul" sau „creatorul" este, ca să-l citâm pe Artaud, nimeni altul decît „persoana care controlează manipularea directă a celor de pe scenă". Arta regizorului este o artă materială – o artă în care el se ocupă de trupurile actorilor, de recuzită, de lumini, de muzică. Și ceea ce a alcătuit din toate acestea Brook e ceva deosebit de strălucitor și inventiv – ritmul regiei, costumele, pantomimele de grup. În fiecare detaliu al acestei producții – unul dintre elementele cele mai remarcabile fiind muzica melodioasă și rezonantă (a lui Richard Peaslee) interpretată la clopoței, cimbale și orgă – există o inventivitate concretă inepuizabilă, materială, o asediere necruțătoare a simțurilor. Și totuși, ceva în această virtuozitate pură cu care Brook își obține efectele scenice ofensează. Dar poate chiar aici e problema.

Nu sugerez că *Marat/Sade* ar reprezenta doar un teatru al simțurilor. Weiss ne oferă un text complex de un înalt efect literar, care solicită o reacție. Dar *Marat/Sade* cere să fie acceptat și la nivel senzorial, și doar cea mai elementară prejudecată cu privire la ceea ce trebuie să fie teatrul (și anume prejudecata că o operă teatrală trebuie să fie judecată, în ultimă

analiză, ca o ramură a literaturii) se află în spatele pretenției ca textul scris și, în consecință, vorbit al unei opere teatrale să poarte în spinare întregul spectacol.

Legătura dintre teatru și psihologie. O altă idee preconcepută: drama constă în revelarea unui personaj, construit pe conflictul unor motivări credibile sub aspect realist. Dar teatrul modern cel mai interesant este un teatru care trece dincolo de psihologie.

Să-l cităm iarăși pe Artaud: „Avem nevoie de acțiune adevărată, dar fără consecințe practice. Acțiunea în teatru nu se desfășoară la nivelul social. Cu atît mai puțin la nivelul etic și psihologic. [...] Această încăpățînare de a face personajele să vorbească despre simțăminte, pasiuni, dorințe și impulsuri de ordin strict psihologic, în care un singur cuvînt trebuie să compenseze nenumărate gesturi, este motivul [...] pentru care teatrul și-a pierdut adevărata rațiune de a fi."

Pornind de la acest punct de vedere, exprimat în mod tendențios de Artaud, putem aborda așa cum se cuvine faptul că Weiss și-a situat acțiunea și argumentarea într-un azil de nebuni. Dacă facem excepție de personajele ce reprezintă pe scenă publicul – dl Coulmier, care întrerupe frecvent acțiunea pentru a se certa cu Sade, și nevasta și fiica sa, care n-au o partitură vorbită –, toate personajele piesei sînt niște nebuni. Dar situarea în acest decor a piesei *Marat/Sade* nu implică afirmația că lumea întreagă este nebună. Nici nu ilustrează vreun interes la modă față de comportarea și psihologia psihopaților. Dimpotrivă, preocuparea pentru insanitate în arta de azi reflectă de obicei dorința de a trece dincolo de psihologie. Reprezentînd personaje cu un comportament dereglat sau cu moduri dereglate de exprimare, dramaturgi cum ar fi Pirandello, Genet, Beckett și Ionesco scapă de necesitatea de a-și mai face personajele să dea seamă în mod logic și credibil, prin acțiuni sau vorbire, de propriile motivații. Eliberată de ceea ce Artaud numește „zugrăvirea psihologică și prin dialog a individualului", reprezentarea dramatică se deschide în fața unor niveluri ale experienței care sînt mai eroice, mai bogate în fantezie, mai filosofice. Acest

lucru este valabil, fireşte, nu numai în dramă. Alegerea unui comportament „dement“ ca subiect şi materie a artei este, de acum, o strategie aproape clasică a artiştilor moderni care doresc să treacă dincolo de „realismul“ tradiţional, adică de psihologie.

Să luăm scena faţă de care s-au ridicat cele mai multe obiecţii, cea în care Sade o convinge pe Charlotte Corday să-l flageleze (Peter Brook o pune să o facă cu părul ei despletit), în vreme ce el continuă să recite, cu un ton extatic, un discurs despre Revoluţie şi despre natura umană. Scopul acestei scene nu este, desigur, acela de a convinge publicul că, aşa cum spunea un critic, Sade este „bolnav, bolnav, bolnav pînă în măduvă“; şi nici nu ar fi cinstit să-i reproşăm piesei lui Weiss, aşa cum face acelaşi critic, că „s-a folosit de teatru mai puţin pentru a formula o argumentare, cît pentru a excita“. (Şi, la urma urmei, de ce n-ar fi făcut şi una şi alta?) Combinînd argumentarea raţională sau aproape raţională cu un comportament iraţional, Weiss nu invită publicul să formuleze vreo judecată cu privire la caracterul lui Sade, la competenţa sa mentală sau la starea lui de spirit. El mai degrabă se îndreaptă spre un teatru concentrat nu asupra personajelor, ci asupra unor experienţe emoţionale intense, transpersonale, trăite de aceste personaje. Propune un fel de substitut de experienţă emoţională (în cazul de faţă, de natură explicit erotică) în faţa căruia teatrul a ezitat cu sfială prea multă vreme.

Limbajul este folosit în *Marat/Sade* în primul rînd ca o formă de incantaţie, în loc de a se limita la dezvăluirea personajelor şi la schimbul de idei. Această utilizare a limbajului ca incantaţie constituie şi sensul unei alte scene în faţa căreia mulţi dintre cei care au văzut piesa au ridicat obiecţii, găsind-o dezagreabilă şi gratuită – solilocviul impresionant al lui Sade, în care el ilustrează cruzimea din inima omenească, relatînd cu detalii atroce execuţia publică prin tragerea pe roată a lui Damiens, cel care încercase să-l asasineze pe Ludovic XV.

Legătura dintre teatru şi idei. O altă prejudecată: o operă de artă trebuie să fie înţeleasă ca fiind „despre“ sau argumentînd o

„idee". Dacă lucrurile stau astfel, atunci criteriul implicit al unei opere de artă este valoarea ideilor pe care le conţine şi exprimarea limpede şi coerentă a acestora.

Este deci de aşteptat ca *Marat/Sade* să se conformeze acestor criterii. Piesa lui Weiss, teatrală în esenţa ei, este, de asemenea, plină de inteligenţă. Ea cuprinde discuţii asupra celor mai profunde probleme ale moralităţii şi istoriei contemporane care fac de ruşine banalităţile scoase pe piaţă de unii aşa-zişi diagnosticieni ai acestor probleme, cum ar fi Arthur Miller (vezi recentele sale piese *După cădere* şi *Incident la Vichy*), Friedrich Dürrenmatt (*Vizita bătrînei doamnei, Fizicienii*) şi Max Frisch (*Incendiatorii, Andorra*). Totuşi, nu este nici o îndoială că *Marat/Sade* este derutantă din punct de vedere intelectual. Se oferă argumente doar (în aparenţă) pentru a fi demolate de contextul piesei – azilul de nebuni – şi de teatralitatea explicită a acţiunii. Personajele par cu adevărat să reprezinte anumite poziţii în piesa lui Weiss. În linii mari, Sade reprezintă afirmarea permanenţei firii omeneşti, în întreaga ei brutalitate, împotriva fervorii revoluţionare a lui Marat şi a credinţei sale că omul poate fi schimbat de către istorie. Sade gîndeşte că „lumea e alcătuită din trupuri"; Marat, că este alcătuită din forţe. Personajele secundare, de asemenea, au momente în care pledează cu patimă: Duperret salută posibilii zori ai libertăţii, preotul Jacques Roux îl denunţă pe Napoleon. Dar Sade şi „Marat" sînt nebuni, fiecare într-un stil diferit; „Charlotte Corday" este o somnambulă, „Duperret" suferă de satiriasis, „Roux" este un isteric violent. Oare acestea nu le subminează argumentele? Şi, lăsînd deoparte problema contextului de demenţă în care sînt prezentate ideile, mai este şi procedeul piesei în piesă. La un prim nivel, dezbaterea continuă dintre Sade şi Marat, în care idealismul moral şi social atribuit lui Marat e contrazis de pledoaria transmorală a lui Sade în favoarea pretenţiilor pasiunii individului, apare ca o dezbatere între egali. Dar la un alt nivel, întrucît ficţiunea piesei lui Weiss ne spune că Marat recită un scenariu al lui Sade, s-ar putea presupune că Sade iese învingător în dispută. Un critic a mers

pînă acolo încît să susţină că, deoarece Marat trebuie să joace ca o marionetă în psihodrama lui Sade şi, în acelaşi timp, să joace rolul unui oponent într-o dispută ideologică purtată cu forţe egale, dezbaterea lor este născută moartă. Şi, în sfîrşit, unii critici au atacat piesa pe motivul lipsei de fidelitate istorică faţă de opiniile reale ale lui Marat, Sade, Duperret şi Roux.

Acestea sînt unele din dificultăţile care au făcut ca *Marat/Sade* să fie acuzată de obscuritate sau superficialitate intelectuală. Dar cele mai multe dintre aceste probleme, precum şi celelalte obiecţii care i-au fost aduse, sînt de fapt nişte neînţelegeri – neînţelegeri ale legăturii dintre dramă şi didacticism. Piesa lui Weiss nu poate fi tratată ca o argumentare de felul acelora ale lui Arthur Miller sau chiar ale lui Brecht. Avem de-a face aici cu un gen de teatru, la fel de diferit de acestea cum sînt Antonioni şi Godard faţă de Eisenstein. Piesa lui Weiss conţine o argumentare, sau mai bine zis foloseşte materialul unor dezbateri intelectuale şi reevaluări istorice (natura firii omeneşti, trădarea Revoluţiei etc.). Dar ea este doar în mod secundar o argumentare, fiind în primul rînd o altă modalitate de a folosi ideile de care se poate face uz în artă; ideile ca stimuli senzoriali. Antonioni spunea despre filmele sale că doreşte ca ele să se dispenseze de „cazuistica depăşită a pozitivului şi negativului". Acelaşi impuls se dezvăluie, într-un mod complex, şi în *Marat/Sade.* O asemenea luare de poziţie nu înseamnă că aceşti artişti ar vrea să se dispenseze de idei, ci că ideile, inclusiv ideile morale, sînt expuse într-un stil nou. Ideile pot funcţiona ca decor, recuzită, material senzorial.

Piesa lui Weiss ar putea fi comparată cu lungile naraţiuni în proză ale lui Genet. Genet nu susţine de fapt că „cruzimea e bună" sau că „cruzimea e sfîntă" (o aserţiune morală, chiar dacă se opune moralităţii tradiţionale), ci mai degrabă face să alunece argumentarea pe un alt plan, de la cel moral la cel estetic. Dar acesta nu e deloc şi cazul lui *Marat/Sade.* Chiar dacă „cruzimea" în *Marat/Sade* nu reprezintă la urma urmelor o problemă morală, ea nu e nici una de natură estetică. Este aici o problemă ontologică. Pe cînd cei care propun versiunea este-

tică a „cruzimii" se interesează de bogăţia de suprafaţă a vieţii, cei care propun versiunea ontologică a „cruzimii" doresc ca arta lor să reprezinte contextul cel mai larg posibil al acţiunii umane, sau cel puţin un context mai amplu şi mai larg decît cel oferit de arta realistă. Acest context mai amplu este ceea ce Sade numeşte „natura" şi ceea ce înţelege Artaud atunci cînd spune că „tot ceea ce acţionează este cruzime". Există în genul de artă reprezentat de *Marat/Sade* o viziune morală, deşi e limpede că ea nu poate fi limitată la lozincile „umanismului" (şi aceasta e ceea ce a făcut ca publicul să simtă un anumit disconfort). Însă „umanismul" nu este identic cu moralitatea. Arta de felul lui *Marat/Sade* implică tocmai respingerea „umanismului", a misiunii de a moraliza lumea şi, astfel, de a refuza recunoaşterea „crimelor" despre care vorbeşte Sade.

***

Am citat în repetate rînduri scrierile lui Artaud despre teatru atunci cînd am discutat *Marat/Sade*. Însă Artaud – spre deosebire de Brecht, celălalt mare teoretician al teatrului secolului al XX-lea – nu a creat un corpus de opere de artă pentru a-şi ilustra propria teorie şi sensibilitate.

Adesea, sensibilitatea (ca şi teoria, la un anumit nivel al discursului) care orientează anumite opere de artă e formulată înainte de a exista opere subtanţiale care să o întrupeze. Sau teoria se poate aplica unor alte opere decît cele în favoarea cărora a fost dezvoltată. De exemplu, chiar în momentul de faţă, în Franţa, scriitori şi critici cum sînt Alain Robbe-Grillet (*Pentru un nou roman*), Roland Barthes (*Eseuri critice*) şi Michel Foucault (eseurile din *Tel Quel* şi din alte reviste) au elaborat o elegantă şi convingătoare estetică antiretorică a romanului. Dar romanele produse de scriitorii noului roman şi analizate de ei nu reprezintă în realitate o ilustrare la fel de importantă sau de satisfăcătoare a acestei sensibilităţi cum sînt unele filme şi, mai mult, filme ale unor regizori, italieni şi francezi, cum ar fi Bresson, Melville, Antonioni, Godard şi

Bertolucci (*Înainte de revoluție*), care nu au nici o legătură cu această școală a noilor scriitori francezi.

Tot astfel, pare îndoielnic faptul că singura producție scenică pe care a condus-o personal Artaud, aceea a piesei *The Cenci* (*Familia Cenci*) de Shelley, sau piesa radiofonică *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (*Să terminăm cu Judecata de Apoi*) din 1948, s-au apropiat de strălucitele indicații și rețete teatrale din scrierile sale, cum nu au făcut-o nici lecturile sale publice din tragediile lui Seneca. Nu avem pînă acum un exemplu deplin al „teatrului cruzimii" despre care vorbește Artaud. Cel mai mult se apropie de aceste teorii așa-numitele *happening*-uri – evenimentele teatrale realizate în ultimii cinci ani la New York și în alte părți, mai ales de către pictori (cum ar fi Alan Kaprow, Claes Oldenberg, Jim Dine, Bob Whitman, Red Grooms, Robert Watts), lipsite de text, sau cel puțin de replici inteligibile. Un alt exemplu de operă în spirit cvasi-artaudian este strălucita punere în scenă a poemului în proză al lui Gertrude Stein *What Happened* (*Ce s-a întîmplat*), de către Lawrence Kornfield și Al Carmines, la Biserica Memorială Judson, anul trecut, sau spectacolul care a închis stagiunea de la Living Theater din New York, *The Brig* (*Brigadierul*) de Kenneth H. Brown, în regia lui Judith Malina.

Însă toate operele pe care le-am citat pînă acum suferă, lăsînd la o parte problema realizării fiecăreia din ele la nivel individual, de pe urma îngustimii perspectivei și a concepției, precum și de o sărăcie a mijloacelor senzoriale folosite. De aici decurge și marele interes al piesei *Marat/Sade*, căci ea, într-o mai mare măsură decît oricare altă operă de artă teatrală modernă pe care o cunosc eu, se apropie, în ceea ce privește amploarea viziunii și intențiile, de teatrul propus de Artaud. (Trebuie fără voia mea să fac o excepție aici – pentru că nu l-am văzut niciodată – pentru ceea ce pare azi a fi cel mai interesant și ambițios ansamblu teatral din lume – Laboratorul Teatral al lui Jerzy Grotowski din Opole, Polonia. Pentru o dare de seamă asupra activității acestui ansamblu, care constituie o dezvoltare

ambițioasă a principiilor lui Artaud, vezi revista *Tulane Drama Review*, din primăvara anului 1965.)

Artaud nu este singura influență majoră a spectacolului realizat de Weiss și Brook. Se spune că Weiss ar fi afirmat că în această piesă el a dorit – uimitoare ambiție! – să-i combine pe Brecht și Artaud. Și, desigur, putem înțelege ce vrea el să spună. Anumite caracteristici ale piesei *Marat/Sade* amintesc de teatrul lui Brecht – construirea acțiunii în jurul unei dezbateri despre principii și rațiuni, cîntecele folosite în text, apelurile adresate prin microfon publicului. Și acestea se îmbină coerent cu textura artaudiană a situației și punerii în scenă. Dar problema nu e chiar atît de simplă. Într-adevăr, problema finală pe care o ridică piesa lui Weiss este tocmai aceea a compatibilității finale a acestor două sensibilități și idealuri. Cum putem reconcilia concepția lui Brecht despre un teatru didactic, un teatru al inteligenței, cu cea a lui Artaud despre teatrul magiei, al gestului, al „cruzimii", al simțirii?

Răspunsul pare să fie acela că, dacă ar fi posibilă o asemenea reconciliere sau sinteză, piesa lui Weiss reprezintă un mare pas în această direcție. De aici obtuzitatea criticului care se plîngea de „ironiile inutile, învălmășelile insolubile, dublele înțelesuri care ar putea fi înmulțite la nesfîrșit; mașinăria lui Brecht fără incisivitatea sau angajamentul ferm al acestuia", uitîndu-l cu totul pe Artaud. Dacă stăm să chibzuim în amănunt, trebuie să înțelegem că noile percepții trebuie admise, că noile criterii trebuie stabilizate. Căci oare teatrul artaudian al angajării, și, cu atît mai mult, al „angajării ferme", nu reprezintă oare o contradicție în termeni? Nu rezolvăm problema ignorînd faptul că *Marat/Sade* intenționează să umărească ideile dezvoltate în forma unei fugi muzicale (mai curînd decît în aserțiuni literale) și deci, în mod necesar, referința sa se situează dincolo de sfera afirmațiilor materiale, sociale și didactice. Înțelegerea greșită a țelurilor artistice implicite în *Marat/Sade*, datorată unei viziuni înguste asupra teatrului, explică în cea mai mare parte nemulțumirea criticilor față de piesa lui Weiss – o nemulțumire nerecunoscătoare, dacă ne gîndim la extraordinara bogăție a

textului şi a spectacolului regizat de Brook. Faptul că ideile ridicate în *Marat/Sade* nu sînt rezolvate în plan intelectual este mult mai puţin important decît amploarea cu care ele funcţionează în spaţiul senzorial.

[1965]

IV

textului și a spectacolului regizat de Brook. Faptul că [illegible] indicate de Maeterlinck nu sînt rezolvate în plan interior [illegible] unui vis e mult mai important decît amploarea cu care [illegible] aceasta în spațiul teatrului.

[1985]

VI

Stilul spiritual în filmele lui Robert Bresson

Unele tipuri de artă urmăresc să acționeze direct asupra sentimentelor; altele apelează la sentimente pe calea inteligenței. Există o artă care implică, creează empatia. Există o artă care detașează, provoacă reflecția.

Marea artă reflexivă nu e frigidă. Ea îl poate exalta pe spectactor, îi poate înfățișa imagini care să-i trezească spaima, îl poate face să plîngă. Dar forța sa emoțională se exercită prin mediere. Impulsul spre implicarea emoțională este echilibrat de elemente ale operei care creează distanțarea, dezinteresarea, imparțialitatea. Implicarea emoțională este totdeauna amînată, într-o măsură mai mică sau mai mare.

Acest contrast poate fi descris în termenii tehnicilor sau mijloacelor folosite și chiar în cei ai ideilor. Nu există nici o îndoială, totuși, că în cele din urmă decisivă este sensibilitatea artistului. Brecht cere tocmai o artă reflexivă, o artă detașată, atunci cînd vorbește despre „efectul de alienare". Scopurile didactice pe care vrea să le obțină Brecht în teatrul lui reprezintă în realitate un vehicul pentru temperamentul plin de răceală cu care și-a conceput piesele.

2

În cinematografie, maestrul stilului reflexiv este Robert Bresson.

Deși Bresson s-a născut în 1911, opera sa cinematografică de pînă acum este alcătuită din filmele realizate în cursul

ultimilor douăzeci de ani şi cuprinde şase lungmetraje. (A mai realizat un film de scurtmetraj în 1934, numit *Les Affaires publiques – Afacerile publice* –, după cîte se spune, o comedie în maniera lui René Clair, ale cărei còpii au fost toate pierdute; a colaborat într-o anumită măsură la scenariile a două filme comerciale obscure la mijlocul anilor treizeci, iar în 1940 a fost asistentul de regie al lui Clair pentru un film care nu a fost terminat niciodată). Primul film de lungmetraj al lui Bresson a fost început cînd el s-a întors la Paris, în 1941, după ce şi-a petrecut un an şi jumătate într-un lagăr german de prizonieri. S-a întîlnit cu un preot dominican şi scriitor, părintele Bruckberger, care i-a sugerat să colaboreze la un film despre ordinul de Bethania, ordinul francez dominican consacrat îngrijirii şi reabilitării femeilor eliberate din închisoare A fost scris un scenariu, Jean Giraudoux a fost ales să scrie dialogurile, iar filmul – intitulat la început *Béthanie* şi, în cele din urmă, la insistenţele producătorilor, *Les Anges du péché* (*Îngerii păcatului*) – a fost lansat în 1943. A fost primit cu entuziasm de critici şi a avut şi succes de public.

Subiectul celui de-al doilea film, început în 1944 şi lansat în 1945, era o versiune modernă a uneia dintre povestirile interpolate în marele antiroman al lui Diderot *Jacques fatalistul*; Bresson a scris scenariul şi Jean Cocteau dialogurile. Primul succes al lui Bresson nu s-a repetat însă, *Les Dames du Bois de Boulognes* (*Doamnele din Bois de Boulogne*) – uneori numit la noi *The Ladies of the Park* (*Doamnele din parc*) a fost desfiinţat de critică şi a reprezentat şi un eşec comercial.

Al treilea film al lui Bresson, *Le Journal d'un curé de campagne* (*Jurnalul unui preot de ţară*), a apărut abia în 1951; al patrulea film, *Un Condamné à mort s'est échappé* (*Un condamnat la moarte a evadar*) – numit în America *A Man Escaped* (*A evadat cineva*) –, în 1956; cel de-al cincilea film, *Pickpocket* (*Hoţul de buzunare*), în 1959; iar al şaselea film, *Procès de Jeanne d'Arc* (*Procesul Ioanei d'Arc*), în 1962. Toate au avut un anume succes de critică, dar nu şi de public – cu excepţia ultimului film, pe care şi criticii l-au atacat. Odinioară salutat ca una din noile speranţe ale cinematografiei franceze. Bresson e acum considerat un regizor ezoteric. El nu a atras

niciodată atenția publicului cinematografelor de artă care se înghesuie la Buñuel, Bergman, Fellini – cu toate că e un regizor mult mai important decît aceștia; chiar și Antonioni are aproape un public de masă în comparație cu Bresson. Și, în afara unei mici grupări de snobi, el a beneficiat doar de o atenție redusă din partea criticii.

Motivul pentru care Bresson nu e în general apreciat potrivit meritelor sale îl constituie tradiția căreia îi aparține arta sa, aceea reflexivă sau contemplativă, care nu e înțeleasă cum se cuvine. În special în Anglia și America, filmele lui Bresson sînt deseori descrise ca fiind făcute cu răceală, cu detașare, mult prea intelectualizate, geometrice. Dar să spui despre o operă de artă că e „rece“ înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît să o compari (uneori în mod inconștient) cu o operă care e „fierbinte“. Și nu orice fel de artă este – sau poate fi – „fierbinte“, tot astfel cum nu toți oamenii pot avea același temperament. Ideile general acceptate în ceea ce privește clasificarea temperamentelor artistice sînt provinciale. Bineînțeles, Bresson este rece în comparație cu Pabst sau Fellini. (Așa cum Vivaldi e rece în comparație cu Brahms, și Buster Keaton, în comparație cu Chaplin.) Trebuie înțeleasă estetica unor asemenea filme, adică trebuie găsită frumusețea lor. Și Bresson constituie un exemplu deosebit de potrivit pentru a schița definiția unei asemenea estetici, dată fiind poziția pe care o ocupă. Explorînd posibilitățile unei arte reflexive, prin opoziție cu arta imediat emotivă, Bresson evoluează de la perfecțiunea de diagramă, aproape geometrică, a *Doamnelor din Bois de Boulogne* pînă la căldura aproape lirică, aproape „umanistă“ din *Un condamnat la moarte a evadat*. El arată, de asemenea – și acest detaliu este plin de învățăminte – cum o asemenea artă poate deveni prea rarefiată, în ultimul său film, *Procesul Ioanei d'Arc*.

3

În arta reflexivă, *forma* operei de artă e prezentă într-un mod emfatic.

Efectul asupra spectatorului conștient de formă este acela de a-i prelungi sau de a-i întîrzia emoțiile. Căci, în măsura în care

sîntem conştienţi de forma unei opere de artă, devenim într-un fel detaşaţi, desprinşi de ea; emoţiile nu mai răspund în acelaşi fel în care o fac în viaţa adevărată. Conştiinţa formei realizează simultan două lucruri: oferă o plăcere a simţurilor independentă de „conţinutul" ei şi invită la folosirea inteligenţei. S-ar putea să fie nevoie de o reflecţie de ordin inferior, aşa cum se întîmplă cu aceea pe care o pretinde arta narativă (împletirea celor patru povestiri separate din *Intolerance – Intoleranţă* –, de Griffith, de exemplu). Dar este vorba, totuşi, de un act reflexiv.

Modul tipic în care „forma" modelează „conţinutul" în artă îl constituie dedublarea, duplicarea. Simetria şi repetarea motivelor în pictură, dezvoltarea dublă, pe două planuri, a intrigii în drama elisabetană şi schemele de rimă în poezie sînt cîteva exemple evidente în acest sens.

Evoluţia formelor în artă este în parte independentă de evoluţia subiectului. (Istoria formelor este dialectică. După cum tipurile de sensibilitate devin banale, plicticoase şi sînt înlocuite de contrariile lor, tot astfel formele în artă se epuizează periodic. Devin banale, îşi pierd puterea de a mai interesa şi sînt înlocuite de forme noi care sînt în acelaşi timp antiforme.) Uneori cele mai frumoase efecte sînt dobîndite atunci cînd materia şi forma sa contrazic. Brecht face aceasta deseori; plasează un subiect fierbinte într-un cadru rece. Alteori, ceea ce oferă cea mai mare satisfacţie este adaptarea perfectă a formei la temă. Acesta e cazul lui Bresson.

Bresson este un regizor nu doar cu mult mai important, dar şi mai interesant decît Buñuel, pentru că a descoperit o formă care exprimă şi însoţeşte perfect ceea ce vrea el să spună. De fapt, ea *este* ceea ce vrea el să spună.

Aici trebuie să facem o distincţie atentă între formă şi manieră. Welles, René Clair în primele sale filme, Sternberg, Ophuls sînt exemple de regizori care au reuşit invenţii stilistice inconfundabile. Dar ei nu au creat niciodată o formă narativă viguroasă. Bresson, ca şi Ozu, au făcut aceasta. Iar forma filmelor lui Bresson (şi Ozu) este menită să disciplineze emoţiile, în acelaşi timp în care le provoacă: să-i inducă spectatorului o

anumită linişte, un echilibru al stărilor de spirit care constituie însuşi subiectul filmului.

Arta reflexivă este, într-adevăr, arta care impune o anumită disciplină în rîndurile publicului, amînînd satisfacţiile imediate. Chiar şi plictiseala poate ajunge să fie un mijloc îngăduit al unei asemenea discipline. Accentuarea artificialităţii operei de artă constituie un alt mijloc. Ne gîndim aici la ideea lui Brecht despre teatru. Brecht pretinde strategii ale punerii în scenă – de pildă existenţa unui povestitor, introducerea muzicienilor în scenă, interpunerea unor scene filmate – şi o tehnică a interpretării care să-i permită publicului să se desprindă, spre a nu se mai lăsa „implicat" fără spirit critic în intriga şi soarta personajelor. Şi Bresson urmăreşte o astfel de distanţare. Însă scopul lui, aşa cum mi-l închipui eu, nu este acela de a menţine la rece emoţiile fierbinţi, astfel încît inteligenţa să devină factorul predominant. Distanţarea emotivă tipică filmelor lui Bresson pare să existe pentru cu totul alte motive; pentru că orice identificare prea profundă cu personajele este o impertinenţă, un afront adus tainei care este acţiunea şi inima omenească.

Dar – lăsînd la o parte orice apel în favoarea răcelii intelectuale şi a păstrării tainei acţiunii – Brecht ştia desigur, cum trebuie să fi ştiut şi Bresson, că o asemenea distanţare este sursa unei mari forţe emotive. Tocmai acesta e defectul teatrului şi cinematografului naturalist, şi anume faptul că, oferindu-se prea repede, se consumă cu uşurinţă şi-şi epuizează efectele. Pînă la urmă, cea mai mare forţă emoţională a artei nu constă în subiectul operei propriu-zise, oricît de pasionate, oricît de universale ar fi elementele temei. Detaşarea şi amînarea emoţiilor, prin faptul că spectatorul devine conştient de forma operei de artă, le face în cele din urmă să fie cu mult mai puternice şi intense.

4

În ciuda venerabilei lozinci critice potrivit căreia filmul constituie în primul rînd un mediu vizual şi în ciuda faptului că Bresson a fost pictor înainte de a începe să facă filme, pentru el

forma nu este în primul rînd vizuală. Este, mai presus de orice altceva, o formă distinctă a povestirii. Pentru Bresson, filmul nu este o experienţă plastică, ci una narativă.

La Bresson, forma împlineşte în mod admirabil prescripţiile lui Alexandre Astruc din cunoscutul său eseu „Le Caméra-Stylo". După părerea lui Astruc, cinematograful va deveni, în mod ideal, un limbaj:

Prin limbaj înţeleg forma în care şi prin intermediul căreia un artist îşi poate exprima gîndurile, oricît de abstracte ar fi ele, sau îşi poate traduce emoţiile, aşa cum ar face-o într-un eseu sau roman... Filmul se va elibera treptat de tirania vizualului, a imaginii de dragul imaginii, a anecdotei imediate şi concrete, pentru a deveni un mijloc de scriere la fel de suplu şi de subtil ca şi cuvîntul scris... Ceea ce ne interesează în cinematograful de azi este crearea unui asemenea limbaj.

Cinematograful ca limbaj înseamnă desprinderea de modul tradiţional, dramatic şi vizual, de a povesti o istorie în film. În opera lui Bresson, crearea unui limbaj al filmului implică o accentuare importantă a cuvîntului. În primele sale două filme, în care acţiunea e încă relativ dramatică şi subiectul implică un grup de personaje*, limbajul (în înţelesul lui literal) apare sub forma dialogului. Acest dialog atrage în mod concret atenţia asupra sa. Este un dialog foarte teatral, concis, aforistic, deliberat, literar. Este opusul dialogului care pare improvizat, preferat de noii regizori francezi – inclusiv de Godard în *A-şi trăi viaţa* şi *Une Femme mariée* (*O femeie căsătorită*), cele mai apropiate de stilul lui Bresson dintre filmele Noului Val.

---

* Chiar şi aici există, totuşi, o evoluţie. În *Îngerii păcatului* există cinci personaje principale – tînăra călugăriţă novice Anne-Marie, o altă novice, Madeleine, stareţa, asistenta stareţei, maica Saint-Jean, şi asasina, Thérèse – ca şi mult material de fundal: viaţa zilnică din mînăstire şi aşa mai departe. În *Doamnele din Bois de Boulogne* se vede deja o simplificare, mai puţin fundal. Patru personaje sînt conturate limpede – Hélène, fostul ei iubit, Jean, Agnès şi mama lui Agnès. Oricine altcineva rămîne practic invizibil. De exemplu, nu vedem niciodată chipurile slujitorilor.

Dar în ultimele sale patru filme, în care acţiunea s-a restrîns, de la ceea ce i se întîmplă unui grup de persoane la avatarurile unui eu singuratic, dialogul este adesea înlocuit de naraţiune la persoana întîi; uneori naraţiunea poate fi justificată ca un liant între scene. Mai interesant este însă că, adesea, ea nu ne spune nimic din ceea ce nu ştim sau nu sîntem pe cale de a afla. Ea „dublează" acţiunea. În cazul acesta, de obicei auzim întîi cuvîntul. De exemplu, în *Hoţul de buzunare* îl vedem pe erou scriindu-şi (şi îi auzim vocea citind) propriile memorii. Vedem apoi evenimentele pe care le-a descris deja pe scurt.

Dar uneori vedem mai întîi scena şi apoi explicaţia, descrierea a ceea ce tocmai s-a petrecut. De exemplu, în *Jurnalul unui preot de ţară* există scena în care preotul face o vizită neliniştită vicarului de Torcy. Îl vedem pe preot înaintînd pe bicicleta sa pînă la uşa vicarului, apoi pe menajera acestuia deschizînd-o (e limpede că vicarul nu este acasă, dar nu auzim vocea menajerei), apoi uşa închizîndu-se şi preotul sprijinindu-se de ea. Pe urmă auzim: „Am fost atît de decepţionat, încît a trebuit să mă sprijin de uşă." Un alt exemplu: în filmul *Un condamnat la moarte a evadat* îl vedem pe Fontaine sfîşiind faţa de pernă, apoi înfăşurînd pînza în jurul sîrmei pe care a scos-o din cadrul patului. Apoi vocea: „Am răsucit-o bine."

Efectul unei asemenea naraţiuni „de prisos" este acela de a puncta scena cu intervale. Ele frînează participarea imaginativă a spectatorului la acţiune. Fie că ordinea este de la comentariu la scenă sau de la scenă la comentariu, efectul este acelaşi: asemenea dublări ale acţiunilor opresc şi intensifică în acelaşi timp secvenţa emoţională obişnuită.

Să observăm, de asemnea, că în primul tip de dublare – cel în care auzim ceea ce urmează să se petreacă înainte de a vedea – există o respingere deliberată a unuia din modurile tradiţionale de a povesti: suspansul. Iarăşi trebuie să ne gîndim la Brecht. Pentru a elimina suspansul, Brecht anunţă la începutul cîte unei scene, cu ajutorul unor pancarte sau al unui povestitor, ceea ce se va întîmpla. (Godard adoptă această tehnică în *A-şi trăi viaţa.*) Bresson face acelaşi lucru, anticipînd acţiunea prin naraţiune. Din multe puncte de vedere, povestea perfectă a lui

Bresson este cea din ultimul film, *Procesul Ioanei d'Arc*, în care subiectul este pe de-a-ntregul dinainte ştiut, preordonat; cuvintele actorilor nu sînt inventate, ci sînt preluate din transcrierea reală a procesului. În mod ideal, într-un film de Bresson nu există suspans. Astfel, într-unul din filmele în care suspansul ar trebui să joace în mod normal un rol important, *Un condamnat la moarte a evadat*, titlul dezvăluie în mod deliberat – chiar dacă cu stîngăcie – deznodămîntul; ştim că Fontaine va reuşi să evadeze*. În privinţa aceasta, fireşte, filmul despre evadare al lui Bresson se deosebeşte de ultima realizare a lui Jacques Becker, *Le Trou – Groapa* – (numit, în America, *Nightwatch – Priveghiul*), deşi, în alte privinţe, excelentul film al lui Becker datorează mult filmului lui Bresson. (Este unul din meritele lui Becker faptul că el a fost singura personalitate proeminentă a filmului francez care a apărat *Doamnele din Bois de Boulogne* atunci cînd a rulat.)

Astfel, forma filmelor lui Bresson este antidramatică, deşi strict lineară. Scenele sînt scurte, întrerupte şi aşezate cap la cap fără accentuări vizibile. În *Jurnalul unui preot de ţară* sînt probabil treizeci de asemenea scene scurte. Metoda aceasta de construire a povestirii este riguros respectată în *Procesul Ioanei d'Arc*. Filmul e compus din cadre statice, filmate de la distanţă medie, în care apar oameni stînd de vorbă; scenele alcătuiesc suita inexorabilă a interogatoriilor la care a fost supusă Ioana. Principiul eludării materialului anecdotic – în *Un condamnat la moarte a evadat*, de exemplu, în primul rînd ştim foarte puţin despre motivele pentru care Fontaine a fost întemniţat – este aici împins la maximum. Nu există interludii de nici un fel. Un interogatoriu ia sfîrşit; uşa se trînteşte în urma Ioanei; scena se întunecă. Cheia zăngăne în broască; alt interogatoriu, iarăşi se trînteşte uşa; scena se întunecă. Este o construcţie foarte impasibilă, care frînează energic implicarea emotivă.

Bresson a ajuns de asemenea să respingă tipurile de implicare pe care le creează în filme expresivitatea jocului actorilor.

* Filmul are un subtitlu care exprimă tema inexorabilului – *Le Vent souffle où il veut* (*Vîntul suflă încotro vrea el*).

Modul particular al lui Bresson de a folosi actorii, preferînd neprofesioniști în rolurile majore, ne amintește din nou de Brecht. Acesta dorea ca actorul să „relateze“ despre un rol mai degrabă decît să „fie“ el însuși acel rol. El a căutat să desprindă total actorul de identificarea cu rolul, așa cum voia să-l desprindă pe spectator de identificarea cu evenimentele pe care le vedea „relatate“ pe scenă. „Actorul, insistă Brecht, trebuie să rămînă omul care demonstrează ceva; el trebuie să prezinte persoana care e demonstrată ca pe un străin, nu trebuie să suprime formulele de tipul «*el* a făcut asta, *el* a spus asta» în spectacolul său.“ Bresson, lucrînd cu actori neprofesioniști în ultimele sale patru filme (a folosit actori de meserie în *Îngerii păcatului* și în *Doamnele din Bois de Boulogne*), pare să urmărească și el același efect de înstrăinare. Ideea sa este că actorul nu trebuie să joace cuvintele rolului, ci să le rostească, pur și simplu, cu cît mai puțină expresivitate. (Pentru a obține aceste efecte, el repetă cu actorii timp de cîteva luni înainte de a începe filmările.) Climaxurile emoționale sînt redate foarte eliptic.

Dar motivul principal este cu totul diferit în cele două cazuri. Rațiunea pentru care Brecht respingea jocul actoricesc reflectă ideea sa despre relația artei dramatice cu inteligența critică. El considera că forța emotivă a jocului actorului ar reprezenta un obstacol în calea ideilor exprimate în piese. (Văzînd spectacolele prezentate acum șase ani de Berliner Ensemble, nu mi s-a părut totuși că jocul oarecum atenuat, șters, al actorilor micșora implicarea emoțională; mai degrabă stilizarea foarte accentuată a punerii în scenă avea acest efect.) Rațiunea pentru care Bresson respinge jocul actoricesc reflectă însăși concepția sa despre puritatea artei. „Jocul actorului își are locul în teatru, care este o artă bastardă“, spune el. „Filmul poate fi o artă adevărată, pentru că autorul preia fragmente ale realității și le aranjează în așa fel încît juxtapunerea lor să le transforme.“ Cinematograful este pentru Bresson o artă totală, pe care acțiunea o corupe. Într-un film,

fiecare cadru este asemenea unui cuvînt, care nu înseamnă nimic în sine, sau mai degrabă înseamnă atît de multe lucruri

încît de fapt este lipsit de semnificație. Însă un cuvînt într-un poem este transformat, înțelesul său devine precis și unic, prin așezarea lui în relație cu cuvintele din jur; în același fel, un cadru își capătă înțelesul prin context, și fiecare cadru modifică semnificația celui precedent pînă cînd, o dată cu ultimul cadru, s-a ajuns la o semnificație totală, care nu poate fi parafrazată. Jocul actorului nu are nimic de-a face aici. Nu poate decît să constituie un obstacol. Filmele pot fi realizate doar prin depășirea voinței celor care apar în ele; folosind nu ceea ce fac ei, ci ceea ce sînt.

Pe scurt, există resurse spirituale dincolo de efort, care ies la iveală numai atunci cînd efortul este reprimat. Ne-am putea imagina că Bresson nu-și pregătește niciodată actorii pentru „interpretarea" rolurilor: Claude Laydu, care joacă rolul preotului în *Jurnalul unui preot de țară*, a spus că în timpul turnării filmului nu i s-a cerut nici o clipă să încerce să reprezinte sfințenia, deși, cînd vezi filmul, aceasta este impresia pe care o face. Pînă la urmă, totul depinde de actor, care fie are o asemenea prezență luminoasă, fie n-o are. Laydu o are. O are, de asemenea, și François Leterrier, Fontaine din *Un condamnat la moarte a evadat*. Însă Martin Lassalle în rolul lui Michel din *Hoțul de buzunare* lasă o impresie de rigiditate, uneori evazivă. Cu Florence Carrez, Bresson a încercat să ajungă, în *Procesul Ioanei d'Arc*, la limitele inexpresivității. Nu există nici un fel de joc actoricesc; ea pur și simplu își citește rolul. Ar fi putut reuși. Dar nu reușește, pentru că este cea mai puțin luminoasă din toate prezențele pe care le-a „folosit" Bresson în filmele sale mai tîrzii. Partea slabă a ultimului film al lui Bresson constă, în parte, în neputința actriței care a interpetat rolul Ioanei, și de care depinde filmul, de a comunica intensitatea.

5

Toate filmele lui Bresson au o temă comună: semnificația întemnițării și a libertății. Reprezentările vocației religioase și

cele ale crimei sînt folosite laolaltă. Amîndouă conduc spre „celulă".

Toate subiectele sînt legate de încarcerare și de urmările ei. *Îngerii păcatului* se petrece în cea mai mare parte într-o mînăstire. Thérèse, o fostă condamnată care (fără ca poliția să afle) tocmai și-a asasinat iubitul infidel, este dată pe mîinile călugărițelor din ordinul de Bethania. O tînără novice, care încearcă să înfiripe un anumit fel de relație cu Thérèse și, aflîndu-i taina, să o convingă să se predea poliției, este expulzată din mînăstire pentru neascultare. Într-o dimineață e găsită, pe moarte, în grădina mînăstirii. Thérèse este pînă la urmă scoasă din mînăstire, și ultima imagine a filmului o arată întinzîndu-și mîinile spre cătușele polițistului... În *Doamnele din Bois de Boulogne* metafora claustrării e repetată de mai multe ori. Hélène și Jean sînt claustrați în iubirea lor; el insistă ca ea să revină în lume, acum cînd este „liberă". Dar ea refuză și, în schimb, îi întinde o cursă – o cursă pentru care trebuie să-și găsească două unelte (Agnès și mama ei), pe care le închide, practic, într-un apartament, pentru a-i aștepta ordinele. Ca și în *Îngerii păcatului*, este vorba despre mîntuirea unei fete pierdute. În *Îngerii păcatului* Thérèse este eliberată prin faptul că acceptă închisoarea; în *Doamnele din Bois de Boulogne*, Agnès e închisă în temniță și apoi, ca printr-un miracol, este iertată, pusă în libertate... În *Jurnalul unui preot de țară*, accentul s-a deplasat. Fata cea rea, Chantal, este ținută în fundal. Drama claustrării constă în claustrarea preotului în sine însuși, în disperarea și slăbiciunea lui, în trupul său muritor. („Eram un prizonier al sfintei cazne.") Este eliberat de acceptarea morții absurde și chinuitoare de pe urma cancerului la stomac... În filmul *Un condamnat la moarte a evadat*, care se petrece într-o închisoare germană din Franța ocupată, încarcerarea este reprezentată în modul cel mai nemijlocit. Ca și eliberarea: eroul se învinge pe sine însuși (își învinge disperarea, ispitele inerției) și evadează. Obstacolele sînt reprezentate atît de lucrurile materiale, cît și de imprevizibilitatea ființelor omenești din vecinătatea eroului singuratic. Însă Fontaine riscă încrezîndu-se în cei doi străini din curte atunci cînd este adus în închisoare, și încrederea nu-i este înșelată. Și, riscînd să se

încreadă în tînărul colaboraționist care este aruncat în celula lui în ajunul evadării (alternativa este să-l omoare pe băiat), el reușește să fugă... În *Hoțul de buzunare*, eroul e un tînăr retras care trăiește într-o debara, un criminal mărunt care, în manieră dostoievskiană, pare să jinduiască după pedeapsă. Doar la sfîrșit, cînd a fost prins și este în închisoare, vorbind printre gratii cu fata care-l iubise, este înfățișat ca fiind, poate, în stare să iubească... În *Procesul Ioanei d'Arc* tot filmul se petrece, din nou, în închisoare. Ca și în *Jurnalul unui preot de țară*, eliberarea Ioanei se produce printr-o moarte oribilă; dar martiriul Ioanei este mult mai puțin impresionant decît cel al preotului, pentru că ea e atît de depersonalizată (spre deosebire de Falconetti, în marele film al lui Dreyer, în același rol al Ioanei) încît pare a nu-i păsa că moare.

Natura dramei constînd în conflict, adevărata dramă a povestirilor lui Bresson este conflictul lăuntric: lupta cu sine. Și toate calitățile statice și formale ale filmelor sale conlucrează spre același scop. Bresson a spus, vorbind despre motivele pentru care și-a ales subiectul foarte simplificat și artificial al *Doamnelor din Bois de Boulogne*, că acest subiect i-a permis să elimine „orice ar fi putut abate atenția de la drama interioară". Totuși, în acest film, ca și în precedentul, drama lăuntrică este reprezentată sub o formă exterioară, oricît ar fi ea de fastidioasă și epurată. *Îngerii păcatului* și *Doamnele din Bois de Boulogne* ilustrează conflictele de voință dintre diferitele personaje cel puțin tot atît cît conflictul lor cu ele însele.

Abia începînd cu filmele turnate după *Doamnele din Bois de Boulogne* drama lui Bresson se interiorizează cu adevărat. Tema din *Jurnalul unui preot de țară* constă în conflictul tînărului preot cu sine însuși; doar în mod secundar este pus acest conflict în legătură cu vicarul de Torcy, cu Chantal și cu contesa, mama lui Chantal. Lucrul e și mai limpede în filmul *Un condamnat la moarte a evadat* – unde personajul principal este literalmente izolat într-o celulă, luptîndu-se cu disperarea. Solitudinea și conflictul lăuntric se îmbină într-un mod diferit în *Hoțul de buzunare*, unde eroul singuratic refuză să dispere doar cu prețul renunțării la iubire și se dedă actelor masturbatorii ale

furtului. Însă în ultimul film, unde știm cum se va petrece drama, aproape că nu mai există urme ale acestuia. Conflictul a fost practic suprimat; el trebuie dedus. Ioana este, în viziunea lui Bresson, un automat al harului. Dar, oricît de interioară ar fi ea, trebuie să existe o dramă. Aceasta este subiectul *Procesului Ioanei d'Arc*.

Să observăm totuși că „drama lăuntrică" pe care încearcă s-o descrie Bresson nu înseamnă psihologie. În termeni realiști, motivațiile personajelor lui Bresson sînt deseori ascunse, uneori de-a dreptul incredibile. În *Hoțul de buzunare*, de pildă, cînd Michel își rezumă cei doi ani petrecuți la Londra prin cuvintele „mi-am pierdut toți banii la jocuri de noroc și cu femeile", pur și simplu nu poate fi crezut. Și nici nu există convingerea că în vremea aceasta bunul Jacques, prietenul lui Michel, a lăsat-o pe Jeanne însărcinată și apoi a părăsit-o, pe ea și pe copilul lor.

Implauzibilitatea psihologică nu este, desigur, o virtute; și pasajele narative pe care le-am citat sînt niște deficiențe în *Hoțul de buzunare*. Dar ceea ce constituie tema centrală la Bresson – și, cred, nu trebuie să facem din aceasta un neajuns – este credința lui evidentă că analiza psihologică este superficială. (Rațiunea acestei afirmații este aceea că analiza psihologică atribuie acțiunii o semnificație care poate fi parafrazată și pe care o depășește orice artă adevărată.) Sînt sigură că el nu intenționează ca personajele sale să fie implauzibile, dar cred că intenționează ca ele să fie opace. Bresson este interesat de formele acțiunii spirituale – în fizica, așa cum s-ar putea spune, mai degrabă decît în psihologia sufletelor. De ce unele persoane se poartă așa cum o fac, nu se poate de fapt înțelege. (Psihologia pretinde, dimpotrivă, că înțelege.) În primul rînd, persuasiunea este inexplicabilă, imprevizibilă. Faptul că preotul ajunge pînă la mîndra și inflexibila contesă (în *Jurnalul unui preot de țară*), că Jeanne nu-l convinge pe Michel (în *Hoțul de buzunare*) sînt doar fapte – sau mistere, dacă vreți.

O asemenea analiză a sufletelor a constituit subiectul celei mai remarcabile cărți ale lui Simone Weil, *Gravitația și harul*.

Şi următoarele citate din Simone Weil oferă cele trei aserţiuni de bază ale „antropologiei“ lui Bresson:

Toate mişcările naturale ale sufletului sînt controlate de legi analoage celor ale gravitaţiei fizice. Graţia, harul este singura excepţie.

Harul umple spaţiile vide, dar nu poate intra decît acolo unde există un vid care să îl poată primi, şi harul însuşi creează acest vid. Imaginaţia lucrează continuu pentru a umple fisurile prin care poate trece harul.

Unele suflete sînt grele, altele uşoare; unele sînt eliberate sau capabile de a fi eliberate, altele nu. Tot ce poţi face este să ai răbdare şi să fii cît mai vid cu putinţă. Într-o asemenea situaţie nu există loc pentru imaginaţie, cu atît mai puţin pentru idei şi opinii. Idealul este neutralitatea, transparenţa. Aceasta trebuie să se înţeleagă atunci cînd vicarul din Torcy îi spune tînărului preot din *Jurnalul unui preot de ţară* că „un preot nu are opinii“.

De asemenea, un preot nu este legat de nimic, în afara unui sens ultim, nereprezentabil. În această căutare a uşurinţei spirituale („harul“), legăturile constituie impedimente spirituale. Astfel, preotul, în scena culminantă din *Jurnalul unui preot de ţară*, o sileşte pe contesă să se lepede de doliul ei încăpăţînat după fiul mort. Adevăratul contact dintre două persoane e posibil, bineînţeles; dar el nu se produce prin voinţă, ci vine nechemat, prin har. De aceea în filmele lui Bresson solidaritatea este reprezentată doar de la distanţă – aşa cum se întîmplă cu solidaritatea dintre preot şi vicarul de Torcy, în *Jurnalul unui preot de ţară*, sau dintre Fontaine şi ceilalţi prizonieri în *Un condamnat la moarte a evadat*. Apropierea a două persoane într-o relaţie de iubire poate fi afirmată, creată în faţa ochilor noştri. Jean strigînd „Opreşte-te! Te iubesc!“ către Agnès aproape moartă în *Doamnele din Bois de Boulogne*; Fontaine petrecîndu-şi braţul pe după umerii lui Jost în *Un condamnat la moarte a evadat;* Michel, în *Hoţul de buzunare*, spunîndu-i lui Jeanne, printre gratiile închisorii, „Cît de mult mi-a trebuit ca să

ajung pînă la tine!". Dar nu vedem dragostea trăită. Momentul în care ea este declarată încheie filmul.

În *Un condamnat la moarte a evadat*, un bărbat mai vîrstnic din celula alăturată îl întreabă, certăreț, pe erou: „De ce te lupți?" Fontaine răspunde: „Ca să mă lupt. Să mă lupt cu mine însumi." Adevărata luptă cu tine însuți este cea împotriva propriei greutăți care te trage în jos, împotriva propriei forțe de gravitație. Și instrumentul acestei lupte este ideea unei acțiuni, un proiect, o misiune. În *Îngerii păcatului* este proiectul lui Anne-Marie de a o „mîntui" pe Thérèse. În *Doamnele din Bois de Boulogne* este acțiunea prin care ar urma să fie răzbunată Hélène. Aceste misiuni sînt transpuse într-o formă tradițională – reamintindu-ni-se permanent intenția personajului care le îndeplinește, în loc ca ele să fie descompuse în acte de comportament. În *Jurnalul unui preot de țară* (care rămîne în privința aceasta un film de tranziție), cele mai impresionante imagini nu sînt cele ale preotului luptîndu-se pentru sufletele enoriașilor săi, ci acelea ale preotului în momentele lui de singurătate: mergînd pe bicicletă, scoțîndu-și veșmintele, mîncînd pîine, mergînd pe jos. În următoarele două filme ale lui Bresson acțiunea s-a dizolvat în ideea unei strădanii dureroase și nesfîrșite. Proiectul a devenit pe de-a-ntregul palpabil, întrupat, și în același timp mai impersonal. În *Un condamnat la moarte a evadat* cele mai puternice scene sînt acelea în care eroul e absorbit de muncile lui: Fontaine rîcîind ușa cu lingura, Fontaine măturînd rumegușul căzut pe jos într-o grămăjoară minusculă, cu un singur pai smuls din mătura sa. („O lună de muncă plină de răbdare – ușa mea deschisă.") În *Hoțul de buzunare*, centrul emoțional al filmului e momentul în care Michel, pe care un hoț de buzunare profesionist și-a asumat sarcina să-l „formeze", este inițiat în adevărata artă a acțiunilor pe care le făcuse pînă atunci la întîmplare: sînt explicate niște gesturi dificile, este subliniată necesitatea repetițiilor și a rutinei. Mari porțiuni din *Un condamnat la moarte a evadat* și din *Hoțul de buzunare* se desfășoară fără cuvinte; ele exprimă frumusețea unei personalități anihilate de proiectul asumat. Chipurile sînt foarte calme, alte părți ale corpului, reprezentate ca slujitoare umile ale

proiectului, devin expresive, se transfigurează. Ne amintim de Thérèse sărutînd picioarele albe ale lui Anne-Marie, moartă, la sfîrşitul *Îngerilor păcatului*, de picioarele călugărilor umplînd coridorul de piatră în secvenţele de început din *Procesul Ioanei d'Arc*. Ne amintim de mîinile mari şi recunoscătoare ale lui Fontaine în muncile sale nesfîrşite din *Un condamnat la moarte a evadat*, de baletul mîinilor îndemînatice din *Hoţul de buzunare*.

Prin „proiect" – adică exact inversul „imaginaţiei" – depăşeşti forţa de gravitaţie care apasă asupra spiritului. Chiar *Doamnele din Bois de Boulogne*, film a cărui povestire pare a fi cea mai puţin bressoniană, se bazează pe acest contrast între un proiect şi forţa de gravitaţie (sau imobilitate). Hélène are un proiect – să se răzbune pe Jean. Dar este şi imobilă – de pe urma suferinţei şi a dorinţei de răzbunare. Numai în *Procesul Ioanei d'Arc*, povestea cea mai în maniera lui Bresson, nu este exploatat acest contrast (ceea ce este în detrimentul filmului). Ioana nu are nici un proiect. Sau, dacă s-ar putea spune că are un proiect, martiriul ei, noi doar ştim despre el; nu ni se destăinuie dezvoltarea şi îndeplinirea lui. Aceasta din cauză că Ioana nu este înfăţişată în solitudinea ei, stînd singură în celulă. Ultimul film al lui Bresson pare, în comparaţie cu celelalte, foarte nedialectic.

6

Jean Cocteau a spus (în *Cocteau despre film*, convorbire înregistrată de André Fraigneau, 1951) că minţile şi sufletele din zilele noastre „trăiesc fără sintaxă, adică fără un sistem moral. Sistemul moral nu are nimic de-a face cu moralitatea propriu-zisă şi trebuie construit de fiecare dintre noi ca un stil interior, fără de care nu e posibil nici un stil exterior". Filmele lui Cocteau pot fi înţelese ca o ilustrare a acestei interiorităţi care este singura moralitate posibilă; acesta poate fi şi cazul lui Bresson. Ambii sînt preocupaţi, în filmele lor, de ilustrarea stilului spiritual. Similitudinea aceasta este mai puţin evidentă, deoarece Cocteau concepe stilul spiritual în mod estetic, pe

cînd, în cel puţin trei din filmele sale (*Îngerii păcatului, Jurnalul unui preot de ţară* şi *Procesul Ioanei d'Arc*), Bresson pare să se angajeze într-un punct de vedere strict religios. Însă deosebirea nu este atît de mare pe cît pare. Catolicismul lui Bresson este un limbaj pentru a transmite o anumită viziune despre acţiunea umană, mai degrabă decît o „poziţie" care să fie afirmată. (Prin contrast, să comparăm pietatea directă din *Francesco d'Assisi* de Rossellini şi complexa dezbatere despre credinţă expusă în *Léon Morin, prêtre – Leon Morin, preot –*, filmul lui Melville.) O dovadă în acest sens este faptul că Bresson este capabil să spună acelaşi lucru fără să invoce catolicismul, în celelalte trei filme ale sale. De fapt, filmul cel mai reuşit al lui Bresson – *Un condamnat la moarte a evadat* – este cel în care, chiar dacă are printre personajele de fundal un preot inteligent şi plin de sensibilitate (unul dintre prizonieri), el depăşeşte perspectiva religioasă. Vocaţia religioasă constituie un fundal pentru ideile despre forţa de gravitaţie, luciditate şi martiriu. Însă subiectele strict laice ale crimei, răzbunării iubirii înşelate şi încarcerării în singurătate exprimă aceleaşi teme.

În realitate, Bresson seamănă cu Cocteau mai mult decît pare – un Cocteau ascetic, despuiat de senzualitate, fără poezie. Scopul urmărit este acelaşi: construirea unei imagini a stilului spiritual. Însă, nu mai e nevoie s-o spunem, sensibilitatea e cu totul diferită. Cea a lui Cocteau este în mod limpede un exemplu de sensibilitate homosexuală care constituie una din principalele tendinţe ale artei moderne; în egală măsură romantică şi spirituală, languros atrasă de frumuseţea fizică şi totuşi mereu împodobindu-se cu stilizări şi artificii. Sensibilitatea lui Bresson este antiromantică şi solemnă, atentă să respingă plăcerile uşuratice ale frumuseţii fizice şi artificiului, în favoarea unei plăceri mai durabile, mai constructive, mai sincere.

În evoluţia acestei sensibilităţi, mijloacele cinematografice ale lui Bresson au devenit din ce în ce mai caste. Primele sale două filme, a căror imagine era realizată de Philippe Agostini, accentuează efectele vizuale aşa cum celelalte patru nu o fac. Cel dintîi film al lui Bresson, *Îngerii păcatului*, este, din punct de vedere convenţional, mai frumos decît oricare dintre cele ce

i-au urmat. Şi în *Doamnele din Bois de Boulogne*, a cărui frumuseţe este mai discretă, există evoluţii lirice ale camerei de luat vederi – cum ar fi cadrul care o urmăreşte pe Hélène coborînd în fugă treptele pentru a ajunge în acelaşi timp cu Jean, care coboară într-un ascensor – şi tăieturi uimitoare, ca aceea care trece de la Hélène, singură în dormitorul ei, întinsă pe pat, spunînd „mă voi răzbuna“, la primul cadru în care apare Agnès, într-un bar de noapte aglomerat, îmbrăcată în pantaloni mulaţi, ciorapi de plasă şi joben, cuprinsă de extazul unui dans erotic. Extremele albului şi negrului se succed în mod cît se poate de deliberat. În *Îngerii păcatului* întunericul scenei din închisoare este evidenţiat de albul zidului mînăstirii şi al sutanelor călugăriţelor. În *Doamnele din Bois de Boulogne*, contrastele sînt evidenţiate mai mult prin veşminte decît prin interioare. Hélène poartă întotdeauna rochii lungi de catifea neagră, în orice ocazie. Agnès are trei costume: rochia de dans sumară, neagră, în care apare în prima scenă, trenciul de culoare deschisă pe care-l poartă în cea mai mare parte a filmului şi rochia albă de mireasă de la sfîrşit... Ultimele pentru filme, a căror imagine este realizată de L. H. Burel, sînt mult mai puţin izbitoare din punct de vedere vizual, mai puţin şic. Imaginea se estompează aproape de la sine. Contrastele violente, cum ar fi cel dintre negru şi alb, sînt evitate. (E aproape imposibil să ne închipuim un film în culori făcut de Bresson.) În *Jurnalul unui preot de ţară*, de pildă, nici măcar nu mai eşti conştient de negrul sutanei preotului. Abia dacă se observă cămaşa pătată de sînge şi pantalonii murdari pe care le poartă Fontaine în tot cursul filmului *Un condamnat la moarte a evadat*, sau costumul sordid al lui Michel în *Hoţul de buzunare*. Veşmintele şi interioarele sînt cît se poate de neutre, de nebătătoare la ochi şi de funcţionale.

Pe lîngă acest refuz al vizualului, filmele mai tîrzii ale lui Bresson renunţă şi la „frumos“. Nici unul dintre actorii neprofesionişti nu e frumos într-un sens exterior. Prima impresie, atunci cînd îi vezi pe Claude Laydu (preotul din *Jurnalul unui preot de ţară*), François Leterrier (Fontaine din *Un Condamnat la moarte a evadat*), Martin Lassalle (Michel din *Hoţul de buzunare*) şi Florence Carrez (Ioana din *Procesul Ioanei d'Arc*),

este uimirea în fața simplității oamenilor acestora. Apoi începi, la un moment dat, să le vezi fața, orbitor de frumoasă. Transformarea este cît se poate de profundă și oferă cele mai mari satisfacții în cazul lui François Leterrier. Aceasta este o deosebire importantă între filmele lui Cocteau și cele ale lui Bresson, deosebire care marchează locul aparte pe care îl ocupă *Doamnele din Bois de Boulogne* în opera lui Bresson; pentru că filmul este în privința aceasta cel mai apropiat de stilul lui Cocteau (care i-a scris dialogurile). Hélène, jucată de Maria Casarès, ca un demon înveșmîntat în negru, este, din punct de vedere vizual și emoțional, similară cu strălucita ei realizare din *Orfeu* (1950) al lui Cocteau. Un asemenea personaj foarte pregnant, un personaj cu o „motivație" rămînînd constantă de-a lungul filmului, e foarte diferit de tratarea personajelor, tipică pentru Brasson, din *Jurnalul unui preot de țară*, *Un condamnat la moarte a evadat* și *Hoțul de buzunare*. În cursul fiecăruia din aceste trei filme există o revelație subliminală: un chip care la prima vedere pare șters se dezvăluie a fi frumos; un personaj care la început pare opac devine ciudat și inexplicabil de străveziu. Însă în filmele lui Cocteau – și în *Doamnele din Bois de Boulogne* – nu se revelează nici personajul, nici frumusețea. Ele sînt acolo pentru a fi asumate, pentru a fi transpuse în dramă.

În timp ce stilul spiritual al eroilor lui Cocteau (care sînt interpretați, de obicei, de Jean Marais) tinde spre narcisism, stitlul spiritual al eroilor lui Bresson constă într-o variantă sau alta a lipsei conștiinței de sine. (De aici și rolul proiectului în filmele lui Bresson: el absoarbe energiile care altminteri s-ar cheltui pe seama sinelui. Anihilează personalitatea, înțeleasă ca ceea ce este idiosincratic în fiecare ființă omenească, limita în interiorul căreia sîntem închiși.) Conștiința de sine este „gravitația" care împovărează spiritul; depășirea conștiinței de sine este „harul" sau ușurința spirituală. Punctul culminant al filmelor lui Cocteau este un moment al voluptății: o prăbușire, fie în dragoste (Orfeu), fie în moarte (*L'Aigle à deux têtes – Vulturul cu două capete*, *L'Éternel retour – Legenda îndrăgostiților*), fie o avîntare spre înalt (*La Belle et la Bête – Frumoasa*

şi bestia). Cu excepţia filmului *Doamnele din Bois de Boulogne* (cu fermecătoarea sa imagine finală, filmată de sus, a lui Jean aplecîndu-se asupra lui Agnès, care zace pe jos asemenea unei uriaşe păsări albe), sfîrşitul filmelor lui Bresson este rezervat, fără nici o urmă de voluptate.

În timp ce arta lui Cocteau este atrasă irezistibil de logica viselor şi de adevărul invenţiei mai presus de adevărul „vieţii adevărate", arta lui Bresson se îndepărtează tot mai mult de povestire, în direcţia documentului. *Jurnalul unui preot de ţară* e o ficţiune, care porneşte de la superbul roman cu acelaşi titlu al lui Georges Bernanos. Dar procedeul folosirii unui jurnal intim îi permite lui Bresson să-şi expună ficţiunea într-o manieră cvasidocumentară. Filmul începe cu imaginea unui carnet de însemnări şi a unei mîini care scrie ceva în el, urmată de o voce pe coloana sonoră citind ceea ce a fost scris. Multe scene încep cu preotul care scrie în jurnalul său. Filmul se încheie cu o scrisoare de la un prieten adresată vicarului din Torcy, relatînd moartea preotului – auzim cuvintele în timp ce întregul ecran este ocupat de imaginea unei cruci. Înainte ca *Un condamnat la moarte a evadat* să înceapă, citim pe ecran: „Povestea aceasta s-a petrecut în realitate. Am transcris-o aici fără nici o înfrumuseţare", şi apoi, „Lyon, 1943". (Bresson l-a avut alături pe originalul personajului Fontaine, în tot timpul turnării, pentru a verifica acurateţea filmului). *Hoţul de buzunare*, de asemenea o ficţiune, e povestit – în parte – în forma jurnalului intim. Bresson s-a întors spre documentar în *Procesul Ioanei d'Arc*, de data aceasta cu cea mai mare stricteţe. Chiar şi muzica, care crea totalitatea scenelor în filmele timpurii, a fost eliminată. Folosirea *Mesei în Do minor* de Mozart în *Un condamnat la moarte a evadat* sau a lui Lully în *Hoţul de buzunare* este deosebit de inspirată, dar tot ce mai rămîne din muzică în *Procesul Ioanei d'Arc* este bătaia de tobe de la începutul filmului.

Intenţia lui Bresson este aceea de a insista asupra caracterului irefutabil a ceea ce înfăţişează el. Nimic nu se petrece din întîmplare; nu există alternative, nici fantezie; totul este inexorabil. Tot ceea ce nu e necesar, tot ceea ce e doar anecdotic sau decorativ trebuie eliminat. Spre deosebire de Cocteau,

Bresson dorește să epureze, mai degrabă decît să sporească resursele dramatice și vizuale ale cinematografului. (Și prin aceasta Bresson ne amintește de Ozu, care, în cursul carierei sale de treizeci de ani, a renunțat la camera mobilă de luat vederi, la plonjeu, la stingerea imaginii.) Este adevărat, în ultimul și cel mai ascetic dintre filmele sale Bresson pare să fi lăsat la o parte prea mult, să-și fi rafinat într-o măsură prea mare concepția. Dar nu se poate ca o concepție atît de ambițioasă să nu-și aibă extremismul ei, iar „eșecurile" lui Bresson sînt mai valoroase decît reușitele majorității regizorilor. Pentru Bresson, arta înseamnă descoperirea a ceea ce este necesar – aceasta și nimic mai mult. Puterea celor șase filme ale lui Bresson constă în faptul că puritatea și meticulozitatea lor reprezintă doar o aserțiune cu privire la resursele cinematografiei, tot astfel cum o mare parte din pictura modernă este în primul rînd un comentariu în pictură despre pictură. Ele sînt în același timp și o idee despre viață, despre ceea ce Cocteau numea „stilul lăuntric", despre modul cel mai serios de a fi uman.

[1964]

A-şi trăi viaţa, de Godard

Prefaţă: Vivre sa vie (A-şi trăi viaţa) *cere o abordare mai degrabă de natură teoretică, întrucît este – din punct de vedere intelectual şi estetic – un film extrem de complex. Filmele lui Godard sînt despre idei, în sensul cel mai bun, cel mai pur, cel mai sofisticat în care o operă de artă să fie „despre" idei. Am descoperit, scriind aceste note, că, într-un interviu publicat de săptămînalul parizian* L'Express, *în 27 iulie 1961, el spunea: „Cele trei filme ale mele au, în fond, acelaşi subiect. Iau un individ care are o idee şi care încearcă să-şi ducă pînă la capăt această idee." Godard a spus aceasta după ce realizase, în afară de cîteva filme de scurtmetraj,* À Bout de souffle (Cu sufletul la gură, *1959) cu Jean Seberg şi Jean-Paul Belmondo,* Le Petit soldat (Soldăţelul, *1960) cu Michel Subor şi Anna Karina şi* Une Femme est une femme (O femeie e femeie, *1961) cu Anna Karina, Belmondo şi Jean-Claude Brialy. Am încercat să arăt aici în ce fel aceste cuvinte sînt adevărate în ceea ce priveşte* A-şi trăi viaţa, *cel de-al patrulea film al său, realizat în 1962.*

Notă: *Godard, care s-a născut la Paris în 1930, a turnat pînă acum zece filme artistice. După cele patru menţionate mai sus, a realizat* Les Carabiniers (Carabinierii, *1962-1963), cu Marino Mase şi Albert Juross,* Le Mépris (Dispreţul, *1963), cu Brigitte Bardot, Jack Palance şi Fritz Lang,* Bande à part (O bandă aparte, *1964), cu Karina, Sami Frey şi Claude Brasseur,* Une Femme mariée (O femeie căsătorită, *1964), cu Macha Méril şi Bernard Noël,* Alphaville *(1965), cu Karina, Eddie Constantine şi Akim Tamiroff şi* Pierrot le fou (Pierrot nebunul,

1965), cu Karina şi Belmondo. Şase dintre filmele sale au rulat în America. Primul, intitulat aici Brethless, *e considerat un clasic al cinematografului de artă; cel de-al optulea,* O femeie căsătorită, *a avut parte de o primire cam amestecată; însă celelalte, sub titlurile* A Woman is a Woman, My Life to Live, Contempt *şi* Band of Outsiders, *au reprezentat atît eşecuri de critică, cît şi de încasări. Strălucirea unui film cum este* Cu sufletul la gură *este acum evidentă pentru oricine, şi am să explic aici pe ce se întemeiază stima mea pentru* A-şi trăi viaţa. *Deşi nu vreau să pretind că tot restul operei sale se situează la un acelaşi nivel al excelenţei, nu există film al lui Godard care să nu aibă multe pasaje remarcabile, de cea mai înaltă calitate. Obtuzitatea criticilor serioşi de la noi faţă de meritele unui film cum ar fi* Dispreţul, *un film cu mari defecte, şi totuşi extrem de ambiţios şi original, mi se pare cu totul lamentabilă.*

1

„Cinematograful este, încă, o formă a artei grafice", scria Cocteau în *Jurnalul* său. „Prin intermediul lui, eu scriu în imagini şi-mi asigur pentru propria mea ideologie puterea faptului real. Eu arăt ceea ce alţii povestesc. În *Orfeu*, de exemplu, nu povestesc trecerea prin oglindă; o arăt şi, într-un anumit fel, o dovedesc. Mijloacele pe care le folosesc nu sînt importante, dacă personajele mele realizează în public ceea ce eu vreau ca ele să realizeze. Cea mai mare putere a unui film este să fie indiscutabil în ceea ce priveşte acţiunile pe care le determină şi care sînt înfăptuite sub ochii noştri. E normal pentru martorul unei acţiuni să o transforme pentru propriile lui foloase, să o deformeze şi să lase mărturie despre ea în mod inadecvat. Însă acţiunea a fost înfăptuită, şi este înfăptuită de fiecare dată cînd o reînvie aparatul de proiecţie. Ea combate astfel mărturiile inexacte şi falsele rapoarte de poliţie."

2

Orice artă trebuie considerată ca o modalitate de a dovedi ceva, o aserţiune în spiritul unei maxime vehemenţe. Orice operă de artă poate fi văzută ca o încercare de a fi indiscutabilă în ceea ce priveşte acţiunile pe care le reprezintă.

3

Dovada se deosebeşte de analiză. Dovada stabileşte că s-a întîmplat ceva anume. Analiza arată de ce s-a întîmplat acel lucru. Dovada constituie un mod de a argumenta care este, prin definiţie, desăvîrşit; însă preţul plătit de această desăvîrşire este întotdeauna de ordin formal. Numai ceea ce exista deja de la bun început este dovedit la sfîrşit. În analiză, totuşi, există întotdeauna noi unghiuri de înţelegere, noi domenii ale cauzalităţii. Analiza este substanţială. Analiza este un mod de a argumenta care e, prin definiţie, întotdeauna nedesăvîrşit; este, în sensul propriu al cuvîntului, interminabilă.

Măsura în care o anumită operă de artă e concepută ca o modalitate de a dovedi ceva este, fireşte, o chestiune de proporţie. Desigur, unele opere de artă sînt îndreptate mai direct spre dovadă, sînt întemeiate în mai mare măsură pe consideraţii de formă, decît altele. Aş argumenta, totuşi, că orice artă tinde spre formal, spre o desăvîrşire care trebuie să fie mai degrabă formală decît substanţială – finaluri care arată graţie şi intenţionalităţi, şi care conving doar în mod secundar în termenii motivelor psihologice sau ai formelor sociale. (Să ne gîndim la finalurile abia credibile, dar imens de satisfăcătoare ale celor mai multe din piesele shakespeariene, în special ale comediilor). În marea artă, forma, – sau, cum o numesc eu aici, dorinţa de a dovedi, mai curînd decît dorinţa de a analiza – este în cele din urmă suverană. Forma este cea care permite încheierea.

4

O artă preocupată de dovezi este formală în două sensuri ale cuvîntului. Subiectul ei este forma evenimentelor (mai presus şi dincolo de materie) şi formele conştiinţei (mai presus şi dincolo de materie). Mijloacele ei sînt formale, adică includ un evident element intenţional (simetrie, repetiţii, inversiuni, dublări etc.) Acest lucru poate fi adevărat chiar dacă opera de artă este atît de împovărată de „conţinut", încît practic se proclamă pe sine însăşi ca didactică – aşa cum se întîmplă cu *Divina Comedie* a lui Dante.

5

Filmele lui Godard sînt în mod particular orientate spre dovadă, mai degrabă decît spre analiză. *A-şi trăi viaţa* este un exemplu, o demonstraţie. Ea arată că ceva s-a întîmplat, nu de ce s-a întîmplat. Ea expune caracterul inexorabil al unui eveniment.

Din acest motiv, în ciuda aparenţelor, filmele lui Godard sînt cu totul lipsite de contingenţă. O artă preocupată de probleme sociale, topice, nu poate niciodată să arate că ceva este. Ea trebuie să indice şi cum este acel ceva. Trebuie să arate şi de ce se întîmplă acel ceva. Dar tot sensul filmului *A-ţi trăi viaţa* este acela că nu explică nimic. El respinge cauzalitatea. (Astfel, desfăşurarea cauzală obişnuită a naraţiunii este sfărîmată în filmul lui Godard de descompunerea absolut arbitrară a povestirii în douăsprezece episoade – episoade care sînt legate serial, mai curînd decît cauzal.) *A-şi trăi viaţa* nu e, în mod cert, un film „despre" prostituţie, după cum nici *Soldăţelul* nu este „despre" războiul din Algeria. Şi, în *A-ţi trăi viaţa*, Godard nici nu ne dă vreo explicaţie, pe care s-o putem recunoaşte ca atare în vreun fel, în legătură cu ceea ce a determinat la un moment dat personajul principal, Nana, să devină prostituată. Oare faptul că nu a reuşit să împrumute 2000 de franci, pentru chiria rămasă în urmă, de la fostul ei soţ sau de la vreunul din colegii ei de la

prăvălia unde lucrează şi a fost astfel dată afară din apartamentul ei? Nu s-ar putea spune. Cel puţin nu este vorba numai despre asta. Dar nu aflăm nimic mai mult. Tot ce ne arată Godard este că ea a devenit o prostituată. Din nou, Godard nu ne spune de ce, la sfîrşitul filmului, proxenetul Nanei, Raoul, o „vinde", sau ceea ce s-a întîmplat între ei, sau ce anume a dus la schimbul de focuri din final, în plină stradă, în care este ucisă Nana. El ne arată doar că Nana este vîndută, că moare. El nu analizează. Dovedeşte.

6

În *A-şi trăi viaţa*, Godard foloseşte două mijloace pentru a dovedi. Ne oferă o colecţie de imagini care ilustrează ceea ce vrea el să dovedească, precum şi o serie de „texte" explicative. Menţinînd separate aceste două elemente, filmul lui Godard se foloseşte de o manieră cu adevărat nouă de a expune povestea.

7

Intenţia lui Godard nu este alta decît a lui Cocteau. Însă Godard se confruntă cu nişte dificultăţi pe care Cocteau nu le văzuse. Ceea ce voia să postuleze Cocteau drept referinţă de necontestat era magia – realitatea fascinaţiei, posibilitatea eternă a metamorfozei. (Trecerea prin oglinzi etc.) Ceea ce vrea să postuleze Godard este opusul; antimagia, structura lucidităţii. Din cauza aceasta Cocteau folosea tehnici care, prin intermediul similitudinii imaginilor, legau între ele evenimente, pentru a forma un întreg perceptibil pe cale senzorială. Godard nu face nici un efort de a exploata frumosul în acest fel. El foloseşte tehnici care să fragmenteze, să disocieze, să sfărîme. Exemplu: faimosul montaj în *staccato* (salturi de imagini întretăiate etc.) din *Cu sufletul la gură.* Alt exemplu: împărţirea filmului *A-şi trăi viaţa* în douăsprezece episoade cu titluri lungi, asemenea

titlurilor unor capitole, la începutul fiecărui episod, spunîndu-ne mai mult sau mai puțin ceea ce urmează să se întîmple.

Ritmul din *A-și trăi viața* este sincopat. (Într-un alt stil, același e ritmul și în *Disprețul*). De aceea, *A-și trăi viața* este divizat în episoade separate. De aici vin repetatele opriri și reluări ale muzicii în secvențele introductive, precum și prezentarea abruptă a chipului Nanei – la început profilul din stînga, apoi (fără tranziție) din față, apoi (iarăși fără tranziție) profilul din dreapta. Dar, mai presus de orice altceva, este disocierea dintre cuvinte și imagini, care se manifestă în tot cursul filmului, permițînd astfel acumulări de intensitate absolut distincte în ceea ce privește atît ideea, cît și sentimentul.

8

De-a lungul istoriei filmului, imaginea și cuvîntul au lucrat împreună. În filmul mut, cuvîntul – expus sub forma titlurilor – alterna cu și era literalmente legat de suita imaginilor. O dată cu inventarea filmului sonor, imaginea și cuvintele au devenit simultane mai curînd decît succesive. Pe cînd în filmele mute cuvîntul putea fi comentariu pe marginea acțiunii sau dialog al participanților la acțiune, în filmul sonor cuvîntul a devenit (cu excepția documentarelor) aproape exclusiv, în mod sigur preponderent, dialog.

Godard restabilește distincția dintre cuvînt și imagine caracteristică filmelor mute, dar la un alt nivel. *A-și trăi viața* este în mod limpede compus din două tipuri separate de materiale, cele văzute și cele auzite. Dar, făcînd o distincție între aceste materiale, Godard este foarte ingenios, jucăuș chiar. O variantă este stilul de documentar de televiziune sau de *cinéma vérité* din episodul VIII – în care sîntem purtați într-o plimbare cu mașina prin Paris, apoi vedem, într-un montaj rapid, imaginile unei duzini de clienți, se aude o voce uscată, inexpresivă detaliind în grabă rutina, hazardurile și brutalitatea înfricoșătoare ale vocației de prostituată. O altă variantă este episodul XII, unde banalitățiie joviale schimbate între Nana și tînărul ei amant sînt

proiectate pe ecran sub forma subtitlurilor. Vorbele despre iubire nu sînt *auzite* deloc.

9

Astfel, *A-şi trăi viaţa* trebuie considerat ca o extensie a unui anumit gen cinematografic: filmul povestit. Există două forme standard ale acestui gen de filme, care ne oferă imagini plus un text. Într-una din ele, o voce impersonală, autorul, ca să spunem aşa, povesteşte filmul. În cealaltă, auzim monologul interior al personajului principal povestind evenimentele în timp ce le vedem întîmplîndu-se. Două exemple ale primul tip, ce pun în scenă o voce anonimă, care comentează supraveghind de sus acţiunea, sînt *Anul trecut la Marienbad* de Resnais şi *Les Enfants terribles* (*Părinţii teribili*), de Melville. Un exemplu al celui de al doilea tip, punînd în scenă monologurile interioare ale personajului principal, este *Thérèse Desqueyroux* al lui Franju. Probabil cel mai important exemplu al acestui al doilea tip, în care întreaga acţiune e povestită de erou, este reprezentat de filmele lui Bresson *Un condamnat la moarte a evadat* şi *Jurnalul unui preot de ţară*.

Godard a folosit această tehnică, dusă pînă la perfecţiune de Bresson, în cel de-al doilea film al său, *Soldăţelul*, turnat în 1960 la Geneva, dar nelansat pe piaţă (pentru că a fost interzis timp de trei ani de cenzura franceză) pînă în ianuarie 1963. Filmul este constituit din suita reflecţiilor eroului, Bruno Forestier, un individ implicat în maşinaţiile unei organizaţii teroriste de dreapta, căruia i se dă misiunea să ucidă un agent elveţian al Frontului de Eliberare Naţională. Cînd începe filmul, se aude vocea lui Forestier spunînd: „A trecut timpul de a acţiona. Am îmbătrînit. A venit timpul să reflectez." Bruno e un fotograf. El spune: „Să fotografiezi un chip înseamnă să fotografiezi sufletul din spatele lui. Fotografia este adevărul. Iar cinematograful este adevărul de douăzeci şi patru de ori pe secundă." Acest pasaj central din *Soldăţelul*, în care Bruno meditează la relaţia dintre imagine şi adevăr, anticipează

meditaţia complexă asupra relaţiei dintre limbaj şi adevăr din *A-şi trăi viaţa.*

Întrucît povestea însăşi din *Soldăţelul* şi legăturile factuale dintre personaje sînt transmise mai ales prin monologul lui Forestier, camera de luat vederi a lui Godard e liberă să devină un instrument al contemplării anumitor aspecte ale evenimentelor şi personajelor. „Evenimente“ calme – chipul Karinei, faţada clădirilor, străbaterea oraşului în maşină – sînt *studiate* de camera de luat vederi într-un fel care le izolează întrucîtva de acţiunea violentă. Imaginile par uneori arbitrare, exprimînd un fel de neutralitate emoţională; alteori, ele arată o implicare intensă. E ca şi cum Godard ar auzi întîi, apoi ar privi ceea ce aude.

În *A-şi trăi viaţa*, Godard ridică această tehnică de a auzi întîi şi abia apoi de a vedea la noi niveluri de complexitate. Nu mai există un singur punct de vedere unificat, sau vocea protagonistului (ca în *Soldăţelul*) sau un narator demiurgic, ci o serie de documente de diferite tipuri (texte, naraţiuni, citate, extrase, piese izolate). Sînt în primul rînd cuvinte; dar pot fi sunete fără cuvinte, sau chiar imagini fără cuvinte.

10

Toate elementele esenţiale ale tehnicii lui Godard apar în secvenţele iniţiale de prezentare şi în primul episod. Anunţurile acoperă profilul din stînga al Nanei, atît de întunecat, încît apare aproape ca o siluetă. (Titlul filmului este *A-şi trăi viaţa. Un film în douăsprezece episoade.*) Pe măsură ce anunţurile filmului se succed, ea ne este arătată din faţă, apoi dinspre dreapta, încă în umbră. Din cînd în cînd clipeşte sau îşi mişcă uşor capul (ca şi cum ar fi înţepenit stînd atîta timp nemişcată) sau îşi umezeşte buzele. Nana pozează. Se lasă văzută.

Apoi ni se oferă primul titlu: „Episodul I. Nana şi Paul. Nana se simte gata să cedeze.“ După aceea încep imaginile, însă accentul cade pe ceea ce auzim. Filmul propriu-zis începe în mijlocul unei conversaţii între Nana şi un bărbat: sînt aşezaţi la

tejgheaua unei cafenele, cu spatele la obiectiv; pe lîngă conversaţia lor, se mai aud mişcările barmanului şi frînturi din vocile celorlalţi clienţi. În timp ce vorbesc mereu cu faţa întoarsă de la camera de luat vederi, aflăm că bărbatul (Paul) este soţul Nanei, că au un copil, că ea şi-a părăsit de curînd soţul şi copilul şi încearcă să devină actriţă. În această întîlnire scurtă în public (nu devine niciodată limpede din partea cui a venit iniţiativa), Paul e ţeapăn şi ostil, dar doreşte ca ea să se întoarcă. Nana se simte oprimată, disperată şi revoltată de el. După cîteva cuvinte obosite, pline de amărăciune, Nana îi spune lui Paul: „Cu cît vorbeşti mai mult, cu atît contează mai puţin." În întreaga secvenţă de început, Godard îl frustrează în mod sistematic pe spectator. Nu există schimbări ale unghiului de filmare. Privitorului nu i se permite să vadă, să se implice. I se îngăduie doar să audă.

Doar după ce Nana şi Paul îşi întrerup conversaţia inutilă pentru a părăsi tejgheaua barului şi a juca o partidă de *pinball*, ajungem să-i vedem. Chiar şi aici, accentul cade în continuare asupra celor auzite. În timp ce vorbesc mai departe, noi continuăm să îi vedem pe Nana şi pe Paul mai ales din spate. Paul a încetat să se mai roage de ea şi să fie stăpînit de resentimente. El îi povesteşte Nanei despre temele nostime pe care tatăl lui, profesor, le-a primit de la unul din elevii săi pe o temă dată: „Puiul de găină". „Puiul de găină are un înăuntru şi un afară", a scris fetiţa respectivă. „Dă la o parte partea din afară, şi ai să găseşti partea dinăuntru. Dă la o parte partea dinăuntru şi ai să găseşti sufletul." Pe aceste cuvinte imaginea se dizolvă şi episodul ia sfîrşit.

11

Povestea puiului de găină este primul dintre numeroasele „texte" din film care constituie ceea ce vrea să spună Godard. Pentru că povestea cu puiul este, fireşte, povestea Nanei. (E şi un joc de cuvinte în limba franceză, *poule* fiind ceva în genul

cuvîntului american *chick*[1], dar mai brutal.) În *A-şi trăi viaţa* ni se arată despuierea Nanei. Filmul începe arătîndu-ni-se cum Nana s-a dezbrăcat de partea din afară; şi-a lepădat vechea identitate. Noua ei identitate, peste cîteva episoade, va fi cea a prostituatei. Dar interesul lui Godard nu se îndreaptă spre psihologia sau sociologia prostituţiei. El consideră prostituţia ca cea mai radicală metaforă a separării elementelor vieţii – ca un teren de încercare, un creuzet pentru studiul a ceea ce este esenţial şi ceea ce este superfluu într-o viaţă.

12

Întregul film poate fi considerat drept un text. Este un text, un studiu, despre luciditate; despre seriozitate.

Iar filmul „foloseşte" texte (în sensul cel mai literal al cuvîntului) în toate episoadele sale, cu două excepţii. Eseul fetiţei despre puiul de găină e povestit de Paul în episodul I. Fragmentul de povestire dintr-o revistă ieftină citit cu voce tare de vînzătoare, în episodul II. („Exagerezi importanţa logicii.") Pasajul din filmul lui Dreyer *Jeanne d'Arc* pe care-l vede Nana în episodul în episodul III. Povestea cu furtul celor 1000 de franci pe care i-o spune Nana inspectorului de poliţie în episodul IV. (Aflăm că numele ei întreg este Nana Klein şi că s-a născut în 1940.) Povestea lui Yvette – despre cum a fost părăsită de Raymond cu doi ani înainte – şi discursul de răspuns al Nanei („Sînt responsabilă") în episodul VI. Cererea scrisă pe care i-o adresează Nana patroanei unui bordel în episodul VII. Povestirea documentară a vieţii şi rutinei unei prostituate în episodul VIII. Discul cu muzică de dans din episodul IX. Conversaţia cu filosoful în episodul XI. Pasajele din povestirea lui Edgar Allan Poe (*Portretul oval*) citite cu voce tare de Luigi în episodul XII.

---

[1] *Chick*: tipă (n. tr.).

13

Cel mai elaborat, din punct de vedere intelectual, dintre textele filmului este conversaţia din episodul XI dintre Nana şi un filosof (al cărui rol îl joacă filosoful Brice Parain) într-o cafenea. Ei discută despre natura limbajului. Nana întreabă de ce nu putem vorbi fără cuvinte; Parain îi arată că motivul este acela că vorbirea e acelaşi lucru cu gîndirea, şi gîndirea cu vorbirea, şi că nu există viaţă fără gîndire. Nu e vorba de problema de a vorbi sau a nu vorbi, ci de a vorbi bine. Pentru a vorbi bine ai nevoie de o disciplină ascetică (*une ascèse*), de detaşare. Trebuie să înţelegi, în primul rînd, că nu se poate ajunge direct la adevăr. Ai nevoie de erori.

La începutul conversaţiei, Parain istoriseşte povestea lui Porthos, din Dumas, omul de acţiune, pe care primul său gînd l-a ucis. (Alergînd pentru a se depărta de o încărcătură explozibilă pe care o pusese, Porthos a început deodată să se mire cum poate cineva să meargă, cum se face că îşi aşază picioarele unul înaintea celuilalt. S-a oprit. Încărcătura a explodat. A fost ucis.) Există un sens în care şi această povestire, ca şi cea cu puiul de găină, se referă la Nana. Şi atît prin povestea aceasta, cît şi prin cea a lui Poe din episodul următor (şi ultimul), sîntem pregătiţi – din punct de vedere formal, nu substanţial – pentru moartea Nanei.

14

Godard îşi preia motto-ul pentru acest film-eseu despre libertate şi responsabilitate din Montaigne: „Împrumută-te altora, dăruieşte-te ţie însuţi". Viaţa prostituatei este, fireşte, cea mai radicală metaforă pentru actul de a-ţi împrumuta propria fiinţă altuia. Dar dacă întrebăm cum anume ne-o arată Godard pe Nana păstrîndu-se pentru ea însăşi, răspunsul e: *nu* ne arată aceasta. Mai degrabă a divagat pe această temă. Nu cunoaştem motivele Nanei decît de la distanţă, prin inferenţă. Filmul evită

orice psihologie; nu există o examinare a stărilor de conştiinţă, a angoaselor lăuntrice.

Nana ştie că este o fiinţă liberă, ne spune Godard. Dar libertatea aceasta nu are un interior psihologic. Libertatea nu este ceva lăuntric, psihologic, ci seamănă mai degrabă cu graţia fizică. Este a fi *ceea ce* eşti, acest *cineva* care eşti. În episodul I, Nana îi spune lui Paul: „Vreau să mor." În episodul II o vedem încercînd disperată să împrumute bani de la cineva, încercînd fără succes să treacă de portăreasă şi să intre în apartamentul ei. În episodul III o vedem plîngînd-o, într-un cinematograf, pe Ioana d'Arc. În episodul IV, la secţia de poliţie, ea plînge din nou în timp ce relatează incidentul umilitor al furtului sumei de o mie de franci. „Aş vrea să fiu altcineva", spune ea. Dar în episodul V („Pe stradă. Primul client"), Nana a devenit ceea ce este. A intrat pe drumul care o duce spre afirmarea de sine şi spre moarte. Doar ca prostituată putem vedea o Nana care se poate afirma pe sine însăşi. Acesta este înţelesul discursului Nanei către colega ei prostituată, Yvette, în episodul VI, în care ea declară cu seninătate: „Răspund pentru mine. Îmi întorc capul într-o parte, răspund de asta. Îmi ridic mîna, sînt responsabilă."

A fi liber înseamnă a fi responsabil. O fiinţă este liberă şi deci responsabilă atunci cînd înţelege că lucrurile sînt aşa cum sînt. Astfel, discursul ei către Yvette se încheie cu cuvintele: „O farfurie este o farfurie. U bărbat e un bărbat. Viaţa este... viaţă."

15

Libertatea nu are un interior psihologic – căci sufletul este ceva pe care nu-l găseşti decît despuind „înăuntrul" unei persoane – aceasta este doctrina spirituală radicală pe care o ilustrează *A-şi trăi viaţa*.

S-ar putea crede că Godard este perfect conştient de deosebirea dintre înţelesul pe care i-l acordă el „sufletului" şi cel tradiţional creştin. Deosebirea este subliniată în mod limpede de citatul din *Ioana d'Arc* al lui Dreyer, pentru că scena la care

asistăm este tocmai scena în care tînărul preot (interpretat de Antonin Artaud) vine să-i spună Ioanei (domnişoara Falconetti) că urmează să fie arsă pe rug. Martiriul, îl asigură ea pe preotul disperat, este în realitate eliberarea ei. Deşi alegerea unui citat dintr-un film ne distanţează implicarea emoţională de aceste idei şi suferinţe, referirea la martiriu nu este ironică în contextul de faţă. Prostituţia, aşa cum *A-şi trăi viaţa* ne îngăduie s-o înţelegem, are întru totul caracteristicile unei suferinţe purificatoare. „Plăcerea nu este întotdeauna amuzantă", cum anunţă laconic titlul episodului X. Şi Nana moare cu adevărat.

Cele douăsprezece episoade ale filmului *A-şi trăi viaţa* sînt cele douăsprezece opriri pe drumul calvarului Nanei. Însă în filmul lui Godard valorile sfinţeniei şi martiriului sînt transpuse pe un plan cu totul laic. Godard ni-l oferă pe Montaigne în locul lui Pascal, ceva în genul atmosferei şi intensităţii spiritualităţii lui Bresson, dar fără catolicism.

16

Singurul pas greşit în *A-şi trăi viaţa* apare la sfîrşit, cînd Godard rupe unitatea filmului vorbind despre el din afară, ca realizator. Episodul XII începe cu Nana şi Luigi într-o cameră, împreună; el este un tînăr de care, după cîte s-ar părea, ea s-a îndrăgostit (l-am mai văzut o dată în episodul IX, cînd Nana îl întîlneşte într-o cafenea unde se joacă biliard şi flirtează cu el). La început scena e mută, şi dialogul – „Să ieşim?" „De ce nu te muţi cu mine?" etc. – e redat în subtitluri. Apoi Luigi, întins pe pat, începe să citească din „*Portretul oval*" de Poe, o povestire despre un artist care pictează portretul soţiei sale; el se străduieşte să găsească asemănarea perfectă, dar, în momentul în care îşi sfîrşeşte portretul, soţia moare. Scena se întunecă pe cuvintele acestea şi se deschide ca să ni-l arate pe Raoul, proxenetul Nanei, împingînd-o prin curtea blocului ei şi urcînd-o într-o maşină. După un drum cu maşina (una sau două imagini scurte), Raoul o predă pe Nana unui alt proxenet, dar se

constată că banii plătiţi nu sînt suficienţi, se scot pistoalele, Nana e împuşcată şi ultima imagine ne arată maşinile depărtîndu-se în viteză şi pe Nana zăcînd moartă pe stradă.

Ceea ce se poate obiecta aici nu e finalul abrupt, ci faptul că Godard face o referire din afară la filmul său, la faptul că tînăra actriţă care o interpretează pe Nana, Anna Karina, e propria lui soţie. Îşi ironizează propria poveste, ceea ce e de neiertat. Este un fel de cedare nervoasă, ca şi cum Godard n-ar îndrăzni să ne arate moartea Nanei – cu întregul ei arbitrariu înfricoşător –, ci ar trebui să ne propună, în ultimul moment, un fel de cauzalitate subliminală. (Femeia aceasta este soţia mea. – Artistul care-şi pictează soţia o omoară. – Nana trebuie să moară.)

17

Făcînd abstracţie de această lacună, *A-şi trăi viaţa* mi se pare un film perfect. Adică intenţionează să facă ceva nobil şi complicat şi reuşeşte pe de-ntregul. Godard este probabil singurul regizor de astăzi care e interesat de „filmele filosofice" şi care stăpîneşte inteligenţa şi discreţia necesare pentru o asemenea sarcină. Alţi regizori şi-au exprimat „vederile" despre societatea contemporană şi natura umanităţii noastre; şi uneori filmele lor supravieţuiesc ideilor propuse. Godard este primul regizor care înţelege pe deplin faptul că, pentru a face faţă în mod serios unor idei, trebuie să se creeze un nou limbaj cinematografic pentru a le exprima – dacă vrem ca ideile să aibă supleţe şi complexitate. El a încercat să facă aceasta în moduri diferite: în *Soldăţelul*, *A-şi trăi viaţa*, *Jandarmii*, *Dispreţul*, *O femeie măritată* şi *Alphaville* – *A-şi trăi viaţa* fiind, cred eu, filmul său cel mai reuşit. Pentru această concepţie şi pentru formidabilul corpus de opere în care a urmărit-o, Godard este, după părerea mea, cel mai important dintre regizorii care s-au afirmat în ultimii zece ani.

Apendice: reclama concepută de Godard pentru premiera filmului la Paris:

VIVRE SA VIE

Un
Film
Sur
La
Prostitution
Qui
Raconte
Comment
Une
Jeune
Et
Jolie
Vendeuse
Parisienne
Donne
Son
Corps
Mais
Garde
Son
Ame
Alors
Qu'elle
Traverse
Comme
Des
Apparences

Une
Série
D'Aventures
Qui
Lui
Font
Connaître
Tous
Les
Sentiments
Humains
Profonds
Possibles
Et
Qui
Ont
Eté
Filmés
Par
Jean-Luc
Godard
Et
Joués
Par
Anna Karina
Vivre
Sa Vie[1]

[1964]

---

[1] „A-ți trăi viața / Un / Film / Despre / Prostituție / Care / Povestește / Cum / O / Tînără / Și / Drăguță / Vînzătoare / Pariziană / Își dăruiește / Corpul / Dar / Își / Păstrează / Sufletul / Pe cînd / Străbate / Ca / Niște / Aparențe / O / Serie / De aventuri / Care / O/ Fac / Să / Cunoască / Toate / Sentimentele / Omenești / Profunde / Posibile / Și / Care / Au / Fost / Filmate / De / Jean-Luc / Godard / Și / Jucate / De / Anna Karina / A-și trăi / Viața" (n. tr.).

Imaginaţia dezastrului

Filmul de *science fiction* tipic are o formulă la fel de previzibilă ca şi cea a westernurilor, şi a alcătuit din elemente care, unui ochi experimentat, îi par la fel de clasice ca şi încăierările din taverne, profesoara blondă venită din Est şi duelul cu pistoalele pe strada principală pustie.

Un scenariu model evoluează în cinci faze:

(1) Sosirea obiectului. (Apariţia monştrilor, aterizarea navei spaţiale extraterestre etc.). Aceasta este de obicei văzută sau bănuită de o singură persoană, un tînăr om de ştiinţă aflat într-o excursie de cercetări. Nimeni, nici vecinii şi nici colegii săi, nu vor să-l creadă o vreme. Eroul nu e căsătorit, dar are o prietenă tînără plină de simpatie, deşi incredulă.

(2) Confirmarea relatării eroului de către un grup de martori la un mare act de distrugere. (Dacă invadatorii sînt fiinţe de pe o altă planetă, se face o încercare nereuşită de a se parlamenta cu ei şi de a-i determina să plece în mod paşnic.) Este chemată poliţia locală pentru a face faţă situaţiei şi membrii ei sînt masacraţi.

(3) În capitala ţării au loc conferinţe între oamenii de ştiinţă şi autorităţile militare, cărora eroul le ţine o lecţie în faţa unei diagrame, hărţi sau table. Se declară starea de urgenţă pe plan naţional. Relatări despre noi distrugeri. Autorităţile din alte ţări sosesc în limuzine negre. Orice fel de încordare internaţională e suspendată în faţa acestei stări de urgenţă la nivel planetar. Stadiul acesta cuprinde deseori un montaj rapid al emisiunilor de ştiri radiofonice în diferite limbi, o reuniune a ONU şi alte

conferințe între militari și oameni de știință. Se fac planuri pentru distrugerea inamicului.

(4) Noi atrocități. Într-un fel sau altul, la un moment dat prietena eroului e în mare primejdie. Masive contraatacuri ale forțelor internaționale, cu desfășurări ingenioase de rachete, raze și alte arme avansate, toate fără succes. Pierderi militare enorme, de obicei prin incinerare. Orașele sînt distruse și/sau evacuate. Există aici o scenă obligatorie înfățișînd mulțimi în panică învălmășindu-se pe autostradă sau pe un mare pod, și care sînt dirijate de numeroși polițiști care, dacă filmul e japonez, poartă mănuși albe, sînt supranatural de calmi și strigă în engleza tradusă automat: „Circulați! Păstrați-vă calmul!"

(5) Alte conferințe al căror obiectiv este: „Ăștia trebuie să fie vulnerabili la ceva." Tot timpul eroul a lucrat în acest sens în laboratorul său. Strategia finală de care depind toate speranțele este în sfîrșit pusă la punct; arma supremă – deseori o bombă nucleară, extrem de puternică, dar încă niciodată testată – este montată. Numărătoarea inversă. Respingerea finală a monstrului sau invadatorilor. Felicitări reciproce, în vreme ce eroul și prietena sa se îmbrățișează lipindu-și obrajii și scrutează plini de îndrăzneală cerul. „Dar oare aceștia să fie ultimii?"

Filmul pe care l-am descris mai sus trebuie să fie în culori și pe ecran lat. Un alt scenariu tipic, cum e cel de mai jos, este mai simplu și potrivit pentru filmele alb-negru cu un buget mai modest. Are patru faze.

(1) Eroul (de obicei, dar nu întotdeauna, un om de știință), prietena sau soția sa și cei doi copii se distrează într-un mediu inocent, ultranormal, potrivit unor oameni de condiție mijocie – casa lor dintr-un oraș mic, sau în vacanță (camping, excursii cu barca). Deodată cineva începe să se comporte în mod straniu; sau vreo formă oarecare de vegetație devine monstruos de mare și ambulatorie. Dacă un personaj tocmai conduce automobilul, ceva înfricoșător apare dintr-o dată în mijlocul drumului. Dacă e noapte, niște lumini ciudate străbat cu iuțeala fulgerului cerul.

(2) După ce se studiază urmele obiectului sau se constată că el este radioactiv sau după ce apare dintr-o dată un crater uriaș

– pe scurt, se face în vreun fel sau altul o anchetă superficială, eroul încearcă să sensibilizeze autoritățile locale, fără efect; nimeni nu crede că ceva ar fi în neregulă. Eroul știe mai bine. Dacă obiectul este tangibil, casa e baricadată cu toată grija. Dacă invadatorul străin este un parazit invizibil, este chemat un doctor sau un prieten, care este repede ucis sau „luat în stăpînire“ de către obiect.

(3) Sfaturile tuturor celor consultați se dovedesc fără folos. Între timp, apar alte victime în orașul care rămîne, în mod implauzibil, izolat de restul lumii. Neajutorare generală.

(4) Una din următoarele două posibilități. Fie eroul se pregătește să-și asume lupta singur, descoperă din întîmplare punctul vulnerabil al agresorului și îl distruge. Fie reușește într-un fel sau altul să plece din oraș și izbutește să prezinte cazul în fața unor autorități competente. Acestea, conform cu datele primului scenariu, acum scurtat, desfășoară o întreagă tehnologie complexă care (după eșecuri inițiale) îi învinge pînă la urmă pe invadatori.

O altă versiune a celui de-al doilea scenariu începe cu o imagine a eroului-om de știință în laboratorul lui, situat în subsolul sau la parterul casei sale prospere și amenajate cu gust. În cursul experiențelor sale, el provoacă, fără să vrea, o metamorfoză înfricoșătoare a vreunei specii de plante sau animale care devin carnivore și agresive. Sau experimentele i-au provocat vreo afecțiune (uneori incurabilă) sau au făcut să fie el însuși „invadat“. Poate că a făcut experiențe cu radiații sau a construit vreo mașinărie prin care să comunice cu ființe de pe alte planete sau care să îl transporte în alte locuri ori timpuri.

O altă versiune a primului scenariu implică descoperirea vreunei alterări fundamentale a condițiilor de existență de pe planeta noastră, provocate de experiențele nucleare, care să ducă, în timp de cîteva luni, la totala anihilare a oricărei forme de viață omenească. De exemplu, temperatura Pămîntului devine prea mare sau prea mică pentru a mai permite viața sau Pămîntul se sparge în două, apoi e treptat acoperit de reziduuri letale.

Un al treilea tip de scenariu, dar nu cu totul diferit de primele două, se referă la o călătorie prin spaţiul cosmic – spre Lună sau spre vreo altă planetă. De obicei ceea ce descoperă aceşti călători în spaţiul cosmic este faptul că teritoriul străin descoperit se află fie într-o situaţie de mare primejdie, el însuşi ameninţat de invadatori extraplanetari, fie pe cale de extincţie ca urmare a războiului nuclear. Dramele finale ale primului şi celui de-al doilea scenariu apar şi aici, adăugîndu-li-se problema plecării de pe această planetă condamnată şi/sau ostilă şi a reîntoarcerii pe Pămînt.

Sînt conştientă, desigur, de faptul că există mii de romane de *science fiction* (momentul lor de înflorire a fost spre sfîrşitul anilor 1940), ca să nu mai vorbesc de transcrierile temelor SF constituind într-o măsură din ce în ce mai mare principalul subiect al cărţilor de benzi desenate. Dar îmi propun să discut despre filmele de *science fiction* (perioada lor propriu-zisă a început în 1950 şi continuă, într-o mai mică măsură, pînă astăzi) ca despre un subgen independent, fără referire la alte medii – şi, mai ales, fără referire la romanele după care, în multe cazuri, au fost adaptate. Căci, chiar dacă romanul şi filmul au în comun un acelaşi tip de intrigă, deosebirea fundamentală dintre resursele lor le face să fie cu totul neasemănătoare.

Desigur, în comparaţie cu romanele de *science fiction*, corespondentele lor cinematografice au o energie proprie, aceea pe care le-o conferă posibilitatea reprezentării nemijlocite a extraordinarului: deformările şi mutaţiile fizice, luptele cu rachete, năruirea unor zgîrie-nori. Filmele sînt în mod natural slabe acolo unde romanele SF (unele din ele) sînt mai energice şi convingătoare – în domeniul ştiinţei. Însă, în locul elaborării intelectuale, ele pot oferi ceva ce romanele nu pot oferi niciodată – o elaborare senzorială. În filme, aceasta se obţine prin intermediul imaginilor şi sunetelor, nu prin cuvinte care trebuie să fie traduse de către imaginaţie, ca să poţi participa la fantasma de a trăi prin propria moarte şi, mai ales, prin moartea oraşelor, prin distrugerea omenirii însăşi.

Filmele SF nu sînt filme despre ştiinţă. Sînt despre dezastre, care reprezintă unul din cele mai vechi subiecte ale artei. În

filmele SF dezastrul este rareori văzut sub aspect intensiv; el este întotdeauna extensiv. E o problemă de cantitate şi ingeniozitate Dacă vreţi, o problemă de dimensiune. Însă scara, mai ales în filmele color pe ecran lat (dintre care cele ale japonezului Inoshiro Honda şi ale americanului George Pal sînt cele mai convingătoare din punct de vedere tehnic şi cele mai incitante vizual) ridică problema la un alt nivel.

Astfel, filmul de *science fiction* (asemenea unui gen contemporan cu totul diferit, *happening*-ul) e preocupat doar de estetica distrugerii, de frumuseţile aparte găsite în provocarea de devastări, în anihilări. Şi miezul unui film bun de *science fiction* stă în imaginile distrugerii. De aici dezavantajele filmelor ieftine – în care monstrul apare şi aterizează într-un orăşel sordid de provincie. (Bugetul hollywoodian impune de obicei ca acel oraş să fie în deşerturile din Arizona sau California. În *Obiectul dintr-o altă lume* (1951) scena, mai curînd uzată şi limitată în dimensiuni, e presupusă a reprezenta un cantonament lîngă Polul Nord. Totuşi, multe dintre filmele alb-negru au fost astfel făcute. Dar un buget mai mare, care de obicei înseamnă că e vorba de un film în culori, permite alegerea mai multor variante de medii-model. Poate fi un oraş populat. Poate fi interiorul impresionant, dar ascetic al unei nave spaţiale – fie ea a invadatorilor sau a noastră –, plin de structuri de crom bine delimitate şi de cadrane şi maşinării a căror complexitate e sugerată de numărul luminilor colorate pe care le aprind şi al sunetelor emise. Este şi laboratorul ticsit de boxe şi aparatură ştiinţifică impresionantă. Este şi sala de conferinţe relativ demodată, în care oamenii de ştiinţă desfăşoară diagrame pentru a le explica militarilor starea de lucruri disperată. Şi fiecare din aceste localuri sau fundaluri stantard este supus uneia din cele două modalităţi – rămîne intact sau e distrus. S-ar putea, dacă avem noroc, să ni se ofere o panoramă cu tancuri strivite, corpuri zburătoare, ziduri năruindu-se, cratere înfricoşătoare şi crăpături în pămînt, nave spaţiale avîntîndu-se, raze mortale colorate, precum şi o simfonie de ţipete, semnale electronice înfricoşătoare, cele mai asurzitoare zgomote ale mecanismelor

militare şi tonurile metalice ale unor fiinţe laconice de pe alte planete şi ale supuşilor lor pămînteni.

Unele din satisfacţiile primitive pe care le oferă filmele – de exemplu înfăţişarea distrugerilor urbane la o scară imens amplificată – sînt împărtăşite şi de alte tipuri de filme. Vizual, există prea puţine deosebiri între devastările în masă reprezentate în vechile filme cu monştri şi ceea ce găsim în filmele de *science fiction*, cu excepţia (iarăşi) a scării. În vechile filme cu monştri, monstrul se îndreaptă întotdeauna spre marele oraş, unde urmează să producă distrugeri în masă, azvîrlind autobuzele de pe poduri, strivind trenurile în mîinile sale uriaşe, răsturnînd clădirile şi aşa mai departe. Arhetipul este King Kong, din marele film al lui Schoedsack şi Cooper, în 1933, care o ia razna mai întîi în satul natal (strivind sub picioare copiii, un tip de secvenţe scoase din gravurile vechi), apoi în New York. Acestea nu diferă cu adevărat de spiritul scenelor din *Rodan* (1957), de Inoshiro Honda, în care două reptile gigantice – care acoperă cînd îşi desfac aripile o suprafaţă de aproape 600 de metri pătraţi şi ating viteze supersonice – stîrnesc cu mişcarea aripilor un ciclon care spulberă în fărîme cea mai mare parte din Tokyo. Sau distrugerea unei jumătăţi din Japonia de către robotul gigantic cu razele sale mistuitoare care-i ţîşnesc din ochi la începutul filmului lui Honda *Mysterienii* (1959). Sau devastările produse de razele emise de o flotă de farfurii zburătoare în New York, Paris şi Tokyo din *Bătălie în spaţiul cosmic* (1960). Sau inundarea New York-ului în *Cînd se ciocnesc lumile* (1951). Sau sfîrşitul Londrei în anul 1966 înfăţişat în filmul lui George Pal *Maşina timpului* (1960). Aceste secvenţe nu se deosebesc nici în intenţiile lor estetice de scenele de devastare văzute în filmele în culori spectaculoase, cu spade, sandale şi orgii, plasate în epoca biblică sau romană – sfîrşitul Sodomei în *Sodoma şi Gomora* de Aldrich, al Gazei în *Samson şi Dalila* al lui De Mille, al Rodosului în *Colosul din Rodos* şi al Romei într-o duzină de filme cu Nero. Griffith a început această suită, cu secvenţa despre Babilon din *Intoleranţă* şi pînă în ziua de azi nimic nu se compară cu

înfiorarea pe care o simţim atunci cînd privim asemenea scenografii uriaşe năruindu-se.

Şi în alte privinţe filmele de *science fiction* ale anilor 1950 reiau teme familiare. Faimoasele seriale şi benzi desenate ale anilor 1930 cu aventurile lui Flash Gordon şi Buck Rogers, precum şi mai recenta izbucnire a supereroilor cu origini extraterestre din benzile desenate (cel mai renumit e Superman, un trimis de pe planeta Krypton, spulberată de o explozie nucleară) împărtăşesc aceleaşi motive ca şi cele mai recente filme de lungmetraj. Dar există o deosebire importantă. Vechile filme SF şi majoritatea benzilor desenate au, încă, o relaţie esenţial inocentă cu dezastrul. De cele mai multe ori ele înfăţişează versiuni noi ale celor mai vechi povestiri romanţioase – eroul puternic, invulnerabil, cu ascendenţă misterioasă vine la luptă de partea binelui şi împotriva răului. Filmele recente de *science fiction* au o morbiditate decisă, accentuată în cea mai mare măsură de credibilitatea vizuală, care contrastează puternic cu filmele mai vechi. Realitatea istorică modernă a dezvoltat mult imaginaţia dezastrului, şi protagoniştii – poate prin însăşi natura lucrurilor care li se întîmplă – nu mai par cu totul inocenţi.

Fascinaţia exercitată de fantasma unui asemenea dezastru generalizat constă în faptul că ne eliberează de obligaţiile morale. Atuul principal al filmelor despre sfîrşitul lumii – cum ar fi *Ziua în care Pămîntul a luat foc* (1962) – este marea scenă în care New York-ul sau Londra sau Tokyo se arată deodată pustii, întreaga lor populaţie fiind anihilată. Sau, în *Lumea, carnea şi Diavolul* (1957), întregul film poate fi dominat de fantasma ocupării metropolei pustiite şi a noului început, a unei lumi ca aceea a lui Robinson Crusoe.

O altă satisfacţie oferită de aceste filme constă în simplificarea morală extremă – o fantasmă acceptabilă din punct de vedere moral, în care îţi poţi da frîu liber unor sentimente de cruzime sau cel puţin amorale. În această privinţă, filmele de *science fiction* se întrepătrund în parte cu filmele de groază. În aceasta constă plăcerea indenegabilă pe care o avem privindu-i pe cei decăzuţi şi perverşi, fiinţele excluse din categoria

omenescului. Sentimentul superiorității față de asemenea decăzuți, îmbinat în proporții diferite cu atracția fricii și cu aversiunea, face posibil ca scrupulele morale să fie suspendate, iar cruzimea să constituie o plăcere. Același lucru se întîmplă și cu filmele SF. În persoana monstrului venit din spațiul cosmic, perversitatea, urîțenia și agresivitatea converg și constituie o țintă fantasmatică a agresivității și a plăcerii estetice de pe urma suferințelor și dezastrelor. Filmele științifico-fantastice constituie una din formele cele mai pure ale spectacolului, întrucît rareori pătrundem în interiorul sentimentelor altcuiva. (O excepție este filmul lui Jack Arnold, *Omul care se micșorează incredibil*, 1957). Sîntem doar spectatori; privim.

Însă în filmele SF, spre deosebire de cele de groază, nu există prea multă oroare. Suspansul, șocul, surprizele sînt de cele mai multe ori refuzate în favoarea desfășurării inexorabile și constante a subiectului. Filmele SF invită la o perspectivă lipsită de pasiune, estetică, asupra distrugerii și violenței – o perspectivă *tehnologică*. Lucrurile, obiectele, mașinăriile joacă un rol de seamă în asemenea filme. O gamă mai extinsă de valori etice își găsește întruparea în aceste filme mai degrabă în decor decît în personaje. Lucrurile, mai curînd decît ființele omenești neajutorate, constituie modul de manifestare al valorilor, pentru că pe ele le percepem într-o măsură mai mare decît pe oamenii înșiși, drept sursă a puterii. Potrivit filmelor științifico-fantastice, omul e dezgolit în lipsa artefactelor lui. *Ele* reprezintă diferitele valori, ele sînt puternice, ele sînt cele ce vor fi distruse și ele sînt uneltele indispensabile pentru respingerea invadatorilor extratereștri sau refacerea mediului distrus.

Filmele științifico-fantastice sînt foarte moralizatoare. Mesajul standard se referă la folosirea adecvată, sau umană, a științei, opusă folosirii ei nebunești, obsesive. Acesta este mesajul prin care filmele SF îl împărtășesc cu filmele clasice de groază ale anilor 1930, cum au fost *Frankenstein*, *Mumia*, *Insula sufletelor pierdute*, *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*. Celebrul film al lui Georges Franju, *Les Yeux sans visage* (*Ochii fără chip*, 1959, numit în Statele Unite *The Horror Chamber of Doctor*

Faust – Camera cu orori a doctorului Faust), e un exemplu mai recent. În filmele de groază îl găsim pe omul de știință nebun sau obsedat sau rătăcit care-și urmează experiențele în ciuda sfaturilor celor buni, creează un monstru sau mai mulți și este el însuși distrus – deseori recunoscîndu-și singur nebunia și murind în efortul victorios de a-și distruge propria creație. Un echivalent în genul științifico-fantastic al acestei teme este cea a omului de știință, de obicei membru al unei echipe de cercetători, care-i înfrînge pe invadatorii extratereștri fiindcă știința „lor“ este mai avansată decît a „noastră“.

Așa se întîmplă în *Mysterienii;* fidel formei alese, renegatul își recunoaște greșeala în cele din urmă și, înăuntrul navei sale spațiale, o distruge și se distruge pe sine însuși. În *Insula aceasta, Pămîntul* (1955), locuitorii planetei asediate Metaluna își propun să cucerească Pămîntul, dar planul le e dejucat de un om de știință din Metaluna numit Exeter, care, după ce a trăit pe Pămînt o vreme și a învățat să-l iubească pe Mozart, nu poate tolera atîta răutate. Exeter își azvîrle propria navă spațială în ocean după ce a readus o pereche fermecătoare (bărbat și femeie) de fizicieni americani pe Pămînt. Metaluna moare. În *Musca* (1958), eroul, preocupat de crearea unei mașinării de transmisie a materiei în laboratorul său de la subsol, se folosește pe sine însuși ca obiect al experienței, își schimbă capul și un braț cu o muscă intrată din întîmplare în mașina despre care e vorba, devine un monstru și, cu un ultim rest de voință omenească, își distruge laboratorul și-i poruncește soției să-l omoare. Invenția lui se pierde, spre binele omenirii.

Făcînd parte dintr-o categorie clar definită a intelectualității, oamenii de știință din filmele științifico-fantastice sînt întotdeauna susceptibili să se prăbușească sufletește sau să se cufunde în marile profunzimi. În *Cucerirea spațiului* (1955), omul de știință care este comandantul unei expediții internaționale în drum spre planeta Marte se teme dintr-o dată că acțiunea sa ar putea fi o blasfemie și începe să citească Biblia la mijlocul drumului în loc să se ocupe de datoria sa. Fiul comandantului, care este adjunctul lui și care i s-a adresat întotdeauna tatălui său spunîndu-i „domnule general“, e silit să-l ucidă pe bătrîn

cînd acesta încearcă să împiedice nava să se așeze pe Marte. În filmul acesta se fac auzite cele două voci ale ambivalenței față de oamenii de știință. În general, în asemenea filme, pentru ca o încercare științifică să poată fi tratată așa cum trebuie, ea are nevoie să i se certifice utilitatea. Știința, văzută fără ambivalențe, înseamnă o reacție eficace în fața primejdiei. Curiozitatea intelectuală dezinteresată rareori apare altfel decît ca o caricatură, ca o demență maniacală care rupe personajele de orice relație umană normală. Însă o asemenea bănuială se îndreaptă de obicei mai degrabă asupra omului de știință decît asupra realizării și operei sale. Omul de știință creator poate deveni un martir al propriei sale descoperiri, din întîmplare sau împingînd lucrurile prea departe. Însă rămîne atunci implicit faptul că alți oameni, dotați cu mai puțină imaginație – pe scurt, tehnicienii – ar fi putut manevra o aceeași descoperire mai bine și într-un mod mai sigur. Cele mai înrădăcinate prejudecăți manifestate astăzi față de intelect se concentrează, în asemenea filme, asupra omului de știință ca intelectual.

Mesajul potrivit căruia omul de știință este cel ce poate elibera forțele care, dacă nu sînt controlate în numele binelui, pot distruge omul însuși pare destul de nevinovat. Una din cele mai vechi imagini ale omului de știință este cea a lui Prospero din Sheakespeare, eruditul blazat, forțat să se retragă din societate pe o insulă pustie, controlînd doar în parte forțele magice pe care le pune în mișcare. La fel de clasică este imaginea omului de știință satanic (*Doctorul Faust* și povestirile lui Poe și Hawthorne). Știința este magia, și omul a știut întotdeauna că există și magie neagră și magie albă. Dar nu este de ajuns să remarci că atitudinile contemporane – așa cum se oglindesc ele în filmele științifico-fantastice – rămîn ambivalente, că omul de știință e văzut atît ca o ființă satanică, cît și ca un mîntuitor. S-au schimbat proporțiile, din cauza contextului nou în care se plasează vechea admirație și teamă față de omul de știință. Pentru că sfera sa de influență nu mai este limitată nivelul local, la el însuși sau la comunitatea imediată. A devenit planetară, cosmică.

Mai ales în filmele japoneze, dar nu numai, avem senzația că există o traumă de masă legată de folosirea armelor nucleare și de posibilitatea unor viitoare războaie atomice. Cele mai multe dintre filmele genului științifico-fantastic aduc mărturie despre o asemenea traumă și, într-un fel, încearcă să o exorcizeze.

Trezirea întîmplătoare a monstrului distructiv care dormea înlăuntrul pămîntului încă din preistorie este în mod evident o metaforă a Bombei. Dar există și multe referiri explicite în sensul acesta. În *Mysterienii*, o navă experimentală de pe planeta Mysteroid a aterizat pe Pămînt în apropiere de Tokyo. Războiul nuclear fiind purtat de myterieni timp de secole (civilația lor e „mai avansată decît a noastră"), nouăzeci la sută din cei născuți acum pe această planetă trebuie să fie distruși de la naștere, din cauza unor defecte provocate de cantitatea uriașă de stronțiu 90 din regimul lor alimentar. Mysterienii au venit pe Pămînt pentru a se căsători cu femeile pămîntene și poate pentru a lua în stăpînire planeta noastră relativ necontaminată... În *Omul care se micșorează incredibil*, eroul, un om oarecare, a fost victima unui val de radiații în timp ce se plimba cu barca împreună cu soția sa; radiațiile îl fac să devină din ce în ce mai mic, pînă cînd, la sfîrșitul filmului, el trece prin ochiul foarte fin al unei plase de țînțari pentru a deveni „infinit de mic"... În *Rodan*, o hoardă de insecte carnivore preistorice monstruoase și apoi o pereche de reptile zburătoare uriașe (*Archaeopteryx*) ies, în urma unei experiențe nucleare, din niște ouă aflate în adîncurile unei mine și distrug o mare parte din lume înainte de a fi ucise de lava unei erupții vulcanice... În filmul englez *Ziua în care Pămîntul a luat foc*, două teste nucleare efectuate simultan de Statele Unite și Rusia schimbă cu 11 grade înclinația axei Pămîntului și-i modifică orbita astfel încît planeta noastră începe să se apropie de Soare.

Distrugerile provocate de radiații – în cele din urmă ideea că lumea întreagă poate fi victima testelor nuclare și a războiului atomic – este ideea cea mai negativă cu care apare în filmele SF. Universurile pot fi nimicite. Lumile sînt

contaminate, pîrjolite, istovite de resursele lor, ajung de domeniul trecutului. În *Racheta spațială X-M* (1955) niște exploratori de pe Pămînt ajung pe planeta Marte, unde constată că războiul atomic a distrus civilizația marțiană. În *Războiul Lumilor*, de George Pal (1953), niște creaturi roșcate, subțiratice, cu piele de aligator, venite de pe Marte invadează Pămîntul, pentru că propria lor planetă s-a răcit prea mult pentru a mai fi locuibilă. În *Insula aceasta Pămîntul*, tot un film american, planeta Metaluna, a cărei populație a fost cu mult timp în urmă silită să se refugieze sub scoarța planetară din cauza războiului, este distrusă de atacurile cu rachete ale unei planete inamice. Stocurile de uraniu care alimentau scutul de cîmpuri de forțe protejînd Metaluna au fost epuizate; o expediție neîncununată de succes a fost trimisă pe Pămînt pentru a recruta oameni de știință pămînteni care să creeze noi surse de energie nucleară. În *Damnații*, de Joseph Losey (1961), nouă copii radioactivi reci ca gheața sînt crescuți de un om de știință fanatic într-o peșteră întunecoasă de pe coasta Angliei pentru a fi singurii supraviețuitori ai inevitabilului Armageddon.

Există multă gîndire fantasmatică (*wishful thinking*) în filmele SF, uneori emoționantă, alteori deprimantă. Iarăși și iarăși simțim dorința unui „război bun“ care să nu ridice probleme morale, care să nu admită calificative morale. Sistemul de imagini al filmelor științifico-fantastice îi va mulțumi și pe cei mai belicoși adepți ai filmelor de război, căci o mare parte din satisfacțiile oferite de filmele de război trece, netransformată, în filmele *science fiction*. Exemple: războaiele cîinești dintre „rachetele de luptă“ pămîntene și navele spațiale extraterestre din *Bătălie în spațiul cosmic* (1960); forța de foc tot mai mare a atacurilor succesive împotriva invadatorilor extratereștri din *Mysterienii*, pe care Dan Talbot a descris-o pe bună dreptate ca pe un holocaust neîntrerupt; bombardamentul spectaculos al fortăreței subterane a Metalunei din *Insula aceasta, Pămîntul*.

Cu toate acestea caracterul belicos al filmelor SF este abil canalizat într-un fel de dorință nostalgică a păcii sau cel puțin a

coexistenței pașnice. Cîte un om de știință își notează sentențios faptul că a fost nevoie de o invazie venită de pe altă planetă pentru ca națiunile războinice de pe Pămînt să-și vină în fire și să-și suspende conflictele dintre ele. Una din principalele teme ale filmelor SF – de obicei ale acelora în culori, pentru că ele dispun de bugetele și resursele necesare desfășurării unor spectacole militare – o constituie această fantasmă a ONU, o fantasmă a unui război dus de forțe unite. (Același tip de gîndire fantasmatică a apărut într-o spectaculoasă producție recentă, care nu e științifico-fantastică, *Cincizeci și cinci de zile la Pekin*, 1963. Aici, ni se arată, cu destulă culoare locală, cum chinezii, revoluționarii boxeri, joacă rolul invadatorilor marțieni care-i fac pe pămînteni – în cazul acesta Statele Unite, Anglia, Rusia, Franța, Germania, Italia și Japonia – să-și unească forțele. Un dezastru de proporții suficient de mari face ca toate inimicițiile să dispară și cheamă la cea mai mare concentrare posibilă a resurselor pămîntene.

Știința – tehnologia – este astfel concepută drept marea forță unificatoare. În felul acesta filmele SF proiectează și o fantasmă utopică. După modelul clasic al gîndirii utopice – *Republica* lui Platon, *Cetatea Soarelui* a lui Campanella, *Utopia* lui Moore, țara utopică swiftiană Houyhnhnm, Eldorado-ul lui Voltaire – societatea realizează un consens perfect. În aceste societăți raționalitatea a ajuns la o supremație invincibilă asupra emoțiilor. Întrucît nu mai sînt plauzibile din punct de vedere intelectual nici un fel de neînțelegeri sau dezacorduri sociale, ele nici nu mai sînt posibile. Ca în *Typee* al lui Melville, „cu toții gîndesc același lucru". Dominația universală a rațiunii înseamnă înțelegerea și consensul universal. E interesant de asemenea că societățile în care rațiunea a fost descrisă ca absolut dominantă sînt și cele în mod tradițional descrise ca avînd un mod de viață ascetic, frugal și simplu din punct de vedere economic. Însă în comunitatea mondială utopică propusă de asemenea filme științifico-fantastice, pe deplin pacificată și conducîndu-se după un consens științific, pretenția simplității existenței materiale ar fi absurdă.

Dar, laolaltă cu fantasmele pline de speranţă ale simplificării morale şi unităţii internaţionale întruchipate în filmele de *science ficton*, pîndesc anxietăţile cele mai profunde legate de existenţa contemporană. Nu vreau să vorbesc doar de trauma foarte reală produsă de Bombă – faptul că a fost folosită, că există suficiente asemenea bombe pentru a omorî un număr de oameni depăşind de mai multe ori numărul fiinţelor existente pe Pămînt, că aceste noi bombe pot foarte bine să fie folosite. Pe lîngă aceste noi anxietăţi în faţa unui dezastru fizic, pe lîngă perspectiva unei mutilări şi chiar anihilări universale, filmele ştiinţifico-fantastice oglindesc mari anxietăţi legate de condiţia psihicului individual.

Căci filmele SF pot fi descrise de asemenea ca reprezentante ale unei mitologii populare în imaginaţia negativă contemporană a impersonalului. Creaturile venite din alte lumi care încearcă să ne cucerească pe „noi" sînt „ceva", nu „ei". Invadatorii planetari sînt de obicei înfăţişaţi ca nişte zombi. Gesturile şi mişcările lor sînt fie reci, automate, fie de tîrîtoare, nesigure. Dar e acelaşi lucru. Dacă ele au o formă nonumană, atunci au mişcări absolut regulate, inalterabile (inalterabile dacă nu sînt distruse). Dacă au o formă umană – îmbrăcaţi în costume spaţiale etc. – atunci ascultă de cea mai rigidă formă a disciplinei militare şi nu vădesc nici un fel de caracteristică personală. Şi tot astfel va fi regimul unei lipse totale de emoţii, al impersonalităţii, al înregimentării, pe care-l vor impune pe Pămînt dacă vor avea succes. „Nu va mai exista dragostea, nu va mai există frumuseţea, nu va mai exista suferinţa", se laudă un pămîntean convertit de ei în *Invazia răpitorilor de trupuri* (1956). Copiii pe jumătate pămînteni, pe jumătate extratereştri din *Copiii celor damnaţi* (1960) sînt cu totul lipsiţi de emoţie, se mişcă în grup, îşi înţeleg unul altuia gîndurile şi au cu toţii capacităţi intelectuale miraculoase. Ei reprezintă noul val al viitorului, omul în stadiul următor al dezvoltării sale.

Aceşti invadatori extratereştri practică acte criminale care sînt mai rele decît asasinatul. Ei nu omoară pur şi simplu persoane. Ei le obliterează. În *Războiul lumilor*, raza emisă de

nava sosită din alte lumi dezintegrează toate ființele și obiectele pe care le întîlnește în cale, nemailăsînd din ele nici o urmă în afară de vagi dîre de cenușă. În *Omul-H*, de Honda (1959), cocoloșul tîrîtor topește orice trup cu care intră în contact. Dacă acest cocoloș, care pare o bucată ceva mai mare de jeleu roșu și care se poate tîrî pe dușumea și urca și coborî pe pereți, îți atinge fie și piciorul dezgolit, tot ce mai rămîne din tine va fi o grămadă de haine căzute în dezordine pe jos. (O formă mai avansată de cocoloș, care-și poate amplifica dimensiunile, este personajul negativ din filmul englez *Necunoscutul tîrîtor* (1956). Într-o altă variantă a aceleiași fantasme, trupul e păstrat, dar persoana este în întregime reconstituită ca un slujitor sau un agent automatizat al puterilor extraterestre. Aceasta este, firește, fantasma vampirului, într-o nouă formă. Persoana este în realitate moartă, dar ea însăși nu știe. Este un „nemort", a devenit o „non-persoană". Aceasta se petrece cu un întreg oraș din California în *Invazia răpitorilor de trupuri*, cu mai mulți oameni de știință pămînteni în *Insula-aceasta, Pămîntul* și cu diferite ființe nevinovate și neștiutoare în *A venit din spațiul cosmic*, *Atacul oamenilor-marionetă* (1958) și în *Devoratorii de creiere* (1958). Așa cum victima caută să se tragă înapoi din fața îmbrățișării înfricoșătoare a vampirului, tot astfel în filmele științifico-fantastice persoana se împotrivește amenințării de a fi „răpită", luată în stăpînire; omul dorește să-și păstreze propria umanitate. Dar o dată ce fapta a fost săvîrșită, victima este cît se poate de mulțumită cu noua sa condiție. El nu a mai fost transformat dintr-o ființă umană agreabilă într-un „animal" monstruos, însetat de sînge (o exagerare metaforică a dorinței sexuale) ca în vechile fantasme ale vampirului. Nu, el a devenit pur și simplu mult mai eficient – însuși modelul omului tehnocrat, epurat de toate emoțiile, lipsit de voință, liniștit, ascultător față de orice ordin. (Taina întunecată ascunsă dincolo de natura umană era de obicei izbucnirea animalului – ca în *King Kong*. Amenințarea la adresa omului, capacitatea sa de a fi dezumanizat, consta în propria sa animalitate. Acum primejdia e înțeleasă ca fiind situată în capcitatea omului de a fi transformat într-o mașină.)

Regula este, fireşte, că acestei forme oribile şi iremediabile de asasinat îi poate cădea victimă oricine în film cu excepţia eroului. Eroul şi familia lui, chiar dacă foarte ameninţaţi, scapă întotdeauna de o asemenea soartă şi, la sfîrşitul filmului, invadatorii au fost respinşi sau distruşi. Cunosc o singură excepţie, *Ziua în care Marte a invadat Pămîntul* (1963), în care, după toate luptele standard ale eroului-om de ştiinţă, el, soţia lui şi cei doi copii ai lor sînt „preluaţi" de către extratereştrii invadatori – şi atîta tot. (Ultimele secvenţe ale filmului arată cum sînt incineraţi de razele marţienilor şi cum siluetele lor de cenuşă sînt scuturate în propria lor piscină goală, în vreme ce simulacrele lor pleacă în automobilul familiei.) O altă variantă, optimistă însă, a formulei apare în *Crearea umanoizilor* (1964), unde eroul descoperă la sfîrşit că şi el a fost transformat într-un robot metalic, cu interiorul complet şi eficient mecanizat, practic indestructibil, deşi nu a ştiut asta şi nu a descoperit nici o schimbare în sine însuşi. Află însă că va fi în curînd promovat într-o formă „umanoidă", avînd toate însuşirile unui om real.

Dintre toate motivele tipice ale filmelor ştiinţifico-fantastice, această temă a dezumanizării este poate cea mai fascinantă. Pentru că, aşa cum arătam, ea nu mai poate fi considerată o situaţie în negru sau alb, precum în vechile filme cu vampiri. Atitudinea filmelor ştiinţifico-fantastice faţă de o asemenea depersonalizare este ambivalentă. Pe de o parte, ele deplîng o asemenea situaţie ca reprezentînd gradul ultim al ororii. Pe de altă parte, anumite caracteristici ale invadatorilor dezumanizaţi, modulate şi deghizate – cum ar fi preeminenţa raţiunii asupra sentimentelor, idealizarea muncii în echipă şi activitatea creatoare de consens a ştiinţei, un grad mai pronunţat de simplificare morală – sînt exact trăsăturile principale ale omului de ştiinţă care salvează umanitatea. Este interesant că, atunci cînd în aceste filme omul de ştiinţă este tratat în mod negativ, aceasta se întîmplă de obicei prin zugrăvirea unui om de ştiinţă individualist care se refugiază în laboratorul său şi îşi neglijează logodnica sau nevasta iubitoare şi copiii, obsedat de experienţele sale obsesive şi primejdioase. Omul de ştiinţă, ca membru

loial al unei echipe de cercetători și deci considerabil mai puțin individualizat este tratat cu tot respectul.

Nu există absolut nici un fel de critică socială, nici cea mai implicită, în filmele științifico-fantastice. Nici o critică, de exemplu, a condițiilor societății noastre care creează impersonalizarea și dezumanizarea, pe care fantasmele științifico-fantastice le pun pe seama acțiunii unei forțe extraterestre. De asemenea, concepția despre știință ca activitate socială, influențată de interese de ordin social și politic, rămîne implicită. Știința este pur și simplu fie aventură (în numele binelui sau răului), fie o reacție tehnică în fața primejdiei. Și, în mod tipic, cînd teama de știință devine predominantă – atunci cînd știința e văzută mai degrabă ca o formă de magie neagră –, răul nu are alte atribute dincolo de cele ale unei voințe perverse a unui om de știință. În filmele SF antiteza dintre magia albă și cea neagră este reprezentată ca o scindare între tehnologie, care este binevoitoare, și voința rătăcită, individuală, a unui intelectual singuratic.

Astfel, filmele de *science fiction* pot fi privite ca o alegorie cu o tematică centrală, aptă să dea naștere unor atitudini moderne standard. Tema depersonalizării (a „răpirii"), la care am făcut aluzie mai sus, este o nouă alegorie reflectînd conștiința străveche a omului care, deși sănătos la minte, este întotdeauna primejdios de aproape de demență și iraționalitate. Însă e aici ceva mai mult decît o imagine recentă, populară care să exprime anxietatea veșnică, dar în mare măsură inconștientă, a omului în legătură cu propria lui sănătate mintală. Puterea acestei imagini derivă în cea mai mare parte dintr-o anxietate suplimentară și istorică, nici ea trăită în mod *conștient* de majoritatea oamenilor, stîrnită de condițiile depersonalizante ale vieții urbane moderne. La fel, nu e de ajuns să se observe faptul că alegoriile științifico-fantastice constituie unul din noile mituri – adică unul din modurile de a se adapta sau de a nega – generate de anxietatea umană, perenă, în fața morții. (Miturile raiului și iadului și cele ale fantomelor aveau aceeași funcție.) Căci, de asemenea, există o turnură istorică determinată care intensifică această anxietate. Vorbesc de trauma suferită de oricine la mijlocul secolului al

XX-lea, cînd a devenit limpede, de acum şi pînă la sfîrşitul istoriei umane, că fiecare fiinţă îşi va petrece viaţa individuală sub ameninţarea nu numai a morţii individuale, care e sigură, ci şi a unui lucru aproape insuportabil din punct de vedere psihologic – pîrjolirea şi extincţia colectivă care ar putea surveni oricînd, fără nici un avertisment.

Din punct de vedere psihologic, imaginea dezastrului nu diferă prea mult de la o perioadă istorică la alta. Dar dintr-o perspectivă politică şi morală, da. Aşteptarea apocalipsei poate constitui prilejul pentru o desprindere radicală de societate, ca atunci cînd, în secolul al XVII-lea, mii de evrei din Europa răsăriteană, auzind că Sabbatai Zevi fusese proclamat Mesia şi că sfîrşitul lumii era iminent, şi-au părăsit căminele şi ocupaţiile şi au luat drumul Palestinei. Însă oamenii primesc acum asemenea veşti ale sfîrşitului lumii în diferite feluri. Se relatează că în 1945 populaţia din Berlin a primit fără mari agitaţii anunţul că Hitler se hotărîse să îi omoare pe toţi înainte de sosirea Aliaţilor, pentru că nu fuseseră vrednici să cîştige războiul. Noi sîntem, din păcate, mai degrabă în situaţia berlinezilor din 1945 decît în aceea a evreilor din Europa răsăriteană a secolului al XVII-lea; şi reacţia noastră este şi ea mai apropiată de a lor. Ceea ce sugerez eu este că sistemul de imagini ale dezastrului în *science fiction* este în primul rînd simbolul unei *reacţii neadecvate.* Nu vreau să le reproşez aceasta filmelor. Filmele în sine nu constituie decît o simplă dovadă a inadecvării reacţiilor majorităţii oamenilor faţă de spaimele de neasimilat care le otrăvesc conştiinţa. Interesul acestor filme, lăsînd deoparte considerabilul lor farmec cinematografic, constă în această întrepătrundere dintre un produs artistic comercial naiv şi în mare măsură demonetizat şi cele mai profunde dileme ale situaţiei contemporane.

Epoca noastră este într-adevăr o epocă a extremelor. Căci trăim sub ameninţarea a două destine deopotrivă de înfricoşătoare, chiar dacă opuse: neabătuta banalitate şi spaima de neconceput. Fantezia, servită în raţii masive de către arta populară, e cea care permite majorităţii oamenilor să facă faţă

acestor două spaime gemene. Căci unul din lucrurile pe care fantezia ni le poate oferi este să ne ridice deasupra dezordinii de neîndurat și să ne abată atenția de la spaimele noastre – reale sau anticipate – printr-o evadare în situații exotice, primejdioase, care au un sfîrșit fericit în ultima clipă. Dar un alt lucru pe care-l poate realiza fantezia este acela de a normaliza ceea ce este insuportabil din punct de vedere psihologic, familiarizîndu-ne cu aceasta. Într-unul din cazuri, fantezia înfrumusețează lumea. În celălalt, o neutralizează.

Fantezia realizează în filmele științifico-fantastice ambele țeluri. Filmele acestea reflectă anxietățile răspîndite la scară mondială și contribuie la alinare. Ele ne inculcă o apatie față de procesele de iradiere, contaminare și distrugere, pe care eu o consider obsesivă și deprimantă. Nivelul de naivitate al filmelor temperează în mare măsură sentimentul de stranietate, de înstrăinare, amestecîndu-l cu familiarul grosolan. Mai ales dialogul majorității filmelor de acest gen, care este de o banalitate monumentală, dar deseori emoționantă, le conferă un comic involuntar, minunat. Replici cum ar fi: „Veniți repede, e un monstru în cada mea", „Trebuie să facem ceva în situația asta", „Așteptați, domnule profesor, e cineva la telefon", „Dar asta e de necrezut" și vechea banalitate americană „Sper să meargă" sînt hilare în contextul holocaustului pitoresc și asurzitor. Totuși, asemenea filme mai cuprind și altceva, ceva dureros și cît se poate de serios.

Există un anumit sens în care toate aceste filme intră în complicitate cu odiosul și repulsivul. Îl neutralizează, așa cum spuneam. Poate că nu e aici altceva decît modul în care orice formă de artă își atrage publicul într-un cerc de complicitate cu lucrul reprezentat. Însă în asemenea filme avem de-a face cu lucruri care sînt (în mod literal) inimaginabile. Aici, „gîndirea despre ceea ce este cu neputință de gîndit" – nu în maniera lui Herman Kahn, ca un subiect al calculelor, ci ca un subiect al fanteziei – devine, oricît de inadvertentă ar fi, o acțiune meritînd într-un anumit fel să fie pusă în discuție dintr-o perspectivă morală. Filmele acestea perpetuează clișee despre identitate, voință, putere, cunoaștere, fericire, consens social, vinovăție,

responsabilitate care nu sînt – şi acesta este cel mai mic reproş care li se poate aduce – de natură să ne slujească în actuala noastră situaţie extremă. Însă coşmarurile colective nu pot fi anihilate demonstrîndu-ni-se că sînt, din punct de vedere intelectual şi moral, eronate. Acest coşmar – cel oglindit, în diferite registre, în filmele ştiinţifico-fantastice – este prea aproape de realitatea noastră.

[1965]

Creaturi înflăcărate, de Jack Smith

Singurul lucru regretabil în ceea ce priveşte prim-planurile înfăţişînd penisuri destinse şi sîni provocatori, scenele de masturbare şi sex oral din filmul lui Jack Smith *Flaming Creatures* (*Creaturi înflăcărate*) este acela că pun în dificultate încercările de a vorbi pur şi simplu despre acest film remarcabil; însă cineva trebuie *să-i ia apărarea.* Dar, prin faptul că îl apăr şi că vorbesc despre el, nu vreau să-l fac să pară mai puţin scandalos, mai puţin şocant decît este. Pentru a înţelege despre ce este vorba: în *Creaturi înflăcărate* două femei şi un număr mult mai mare de bărbaţi, cei mai mulţi îmbrăcaţi în rochii roşii flamboaiante, se agită cu multă veselie, pozează şi adoptă postùri îndrăzneţe, dansează unii cu alţii, participă la scene voluptuoase, de frenezie sexuală, de romanţiozitate şi vampirism, în acompaniamentul unei coloane sonore în care figurează şlagăre latino-americane (*Sibonay, Amapola*), rock-and-roll, muzică stridentă de vioară, muzică de coridă, un cîntec chinezesc, textul unei reclame vulgare la un nou tip de „ruj de buze în formă de inimă“, prezentat pe scenă de un grup de bărbaţi, unii travestiţi, alţii nu, şi un coral de ţipete şi şuierături care însoţesc violul în grup al unei tinere cu sîni mari, viol care se transformă cu toată veselia într-o orgie. Fireşte, *Creaturi înflăcărate* este un film şocant şi intenţionează să fie astfel. Însuşi titlul ne-o spune.

De fapt, *Creaturi înflăcărate* nu este un film pornografic, dacă pornografia poate fi definită prin intenţia şi capacitatea manifestă de a excita sexual. Reprezentarea goliciunii şi a diferitelor moduri de îmbrăţişare sexuală (cu omisiunea remarcabilă a actului sexual direct) este deopotrivă prea plină de

patos şi prea ingenuă ca să fie pornografică. Mai degrabă decît sentimentale sau lubrice, imaginile sexuale ale lui Smith sînt cînd puerile, cînd spirituale.

Ostilitatea poliţienească faţă de filmul *Creaturi înflăcărate* nu e greu de înţeles. Filmul lui Smith va trebui, vai, în mod inevitabil să lupte pentru dreptul său la existenţă în tribunal. Dezamăgitoare sînt indiferenţa, ipocrizia, ostilitatea directă faţă de film, manifestată de aproape întreaga comunitate intelectuală şi artistică matură. Aproape singurii lui sprijinitori sînt un mic cerc loial de regizori, poeţi şi tineri membri ai comunităţii din Greenwich Village. *Creaturi înflăcărate* este pe cale de a deveni un obiect de cult, exponentul de seamă al grupului New American Cinema, al cărui organ este revista *Film Culture*. Toată lumea trebuie să-i fie recunoscătoare lui Jonas Mekas, care, aproape singur, cu mîinile lui, cu tenacitate şi chiar cu eroism, ne-a dat posibilitatea să vedem filmul lui Smith şi multe alte opere de artă. Trebuie să admitem totuşi că aserţiunile lui Mekas şi ale anturajului său sînt stridente şi deseori de-a dreptul de natură să ne îndepărteze de acest film. Este absurd ca Mekas să afirme că această nouă serie de filme, printre care figurează şi *Creaturi înflăcărate*, reprezintă o încercare fără precedent în istoria cinematografiei. O asemenea agresivitate îi face un deserviciu lui Smith, îngreunînd în mod inutil înţelegerea meritelor filmului. Căci *Creaturi înflăcărate* este o operă minoră, dar valoroasă, într-o anumită tradiţie, aceea a cinematografului poetic al şocului. În această tradiţie mai întîlnim *Cîinele anadaluz* şi *Vîrsta de aur* ale lui Buñuel, părţi din primul film al lui Eisenstein, *Greva*, *Freaks* (*Perverşii*) de Tod Browning, *Les Maîtres-fous* (*Nebunii magistrali*), de Jean Rouch, *Le Sang des bêtes* (*Sîngele fiarelor*), de Franju, *Labirintul* lui Lenica, filmele lui Kenneth Anger (*Fireworks – Focuri de artificii*, *Scorpio Rising – Trezirea scorpionului*) şi *Noviciat* de Noël Burch.

Regizorii de avangardă mai vîrstnici din America (Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger) au turnat filme scurte care erau destul de studiate din punct de vedere tehnic. Ţinînd seama de bugetelor lor restrînse, de culoare, de imagine, de

interpretare şi de sincronizarea imaginii cu sunetul, ele erau pe cît posibil nişte opere de artă ale unor profesionişti. Trăsătura distinctivă a unuia dintre cele două stiluri ale cinematografiei americane (Jack Smith, Ron Rice şi alţii, dar nu Gregory Markopolous sau Stan Brakhage) este deliberata sa simplitate tehnică. Filmele mai noi – atît cele bune, cît şi operele slabe, neinspirate – dovedesc o indiferenţă enervantă faţă de orice element tehnic, o primitivitate studiată. Aceasta reprezintă un stil foarte contemporan şi foarte american. Nicăieri în lume vechiul clişeu al romantismului european – mintea asasină *versus* inima spontană – nu a avut o carieră atît de lungă precum în America. Aici, mai mult decît oriunde altundeva, se perpetuează credinţa că siguranţa şi atenţia tehnicii interferează cu spontaneitatea, cu adevărul, cu efectul imediat. Cele mai multe din procedeele tehnice predominante ale artei de avangardă (căci chiar şi opoziţia faţă de tehnică presupune o anumită tehnică) exprimă această convingere. În muzică se vorbeşte acum de execuţie şi de compoziţie aleatorie, de noi surse ale sunetului şi de noi modalităţi de mutilare ale vechilor instrumente; în pictură şi în sculptură sînt favorizate materialele perisabile sau găsite întîmplător şi transformarea obiectelor în spaţii sau „*happening*"-uri perisabile (de unică folosinţă). *Creaturi înflăcărate* ilustrează în felul său acest snobism faţă de coerenţa şi perfecţiunea tehnică a operei de artă. Fireşte, în *Creaturi înflăcărate* nu există o poveste şi nici o ordine necesară a celor şapte (cum le-am numărat eu) secvenţe distincte ale filmului. Ne putem lesne îndoi că o anumită secvenţă de film a fost intenţionat supraexpusă. Nu eşti convins că vreuna din secvenţe trebuia să dureze atît cît durează, şi nu mai mult ori mai puţin. Imaginile nu mai sînt cadrate în maniera tradiţională; capetele sînt tăiate din imagine; siluete exterioare apar uneori la marginea scenelor. Camera de luat vederi e ţinută în mînă în cea mai mare parte a timpului, iar imaginea e deseori tremurată (locul unde acest efect este foarte eficient şi, fără îndoială, deliberat este secvenţa orgiei).

Însă în *Creaturi înflăcărate* amatorismul tehnicii nu mai e de natură să ne frustreze, aşa cum se întâmplă în atîtea alte

filme *„underground“* recente. Căci Smith este foarte generos sub aspect vizual; practic în orice moment există o mulțime impresionantă de lucruri de văzut pe ecran. Și, apoi, există o extraordinară saturare și frumusețe a imaginilor sale, chiar și atunci cînd efectul celor puternice este atenuat de cele ineficiente, cele care ar fi putut fi mai bune printr-o elaborare prealabilă. Indiferența actuală față de tehnică este deseori însoțită de goliciune; revolta modernă față de calcul în artă ia deseori forma ascetismului estetic. (O mare parte din pictura abstractă are această calitate ascetică.) *Creaturi înflăcărate* provine însă dintr-o estetică diferită; filmul este aglomerat cu material vizual. Nu există idei, simboluri, comentarii sau critici în legătură cu indiferent ce în *Creaturi înflăcărate*. Filmul lui Smith este o ofertă adresată exclusiv simțurilor. Prin aceasta, el este exact opusul unui film „literar“ (adică ceea ce sînt multe din filmele franceze de avangardă). Nu cunoașterea sau capacitatea de a interpreta ceea ce vedem ne face să vedem cu plăcere *Creaturi înflăcărate*, ci caracterul direct, energia și marea cantitate a imaginilor. Spre deosebire de arta modernă cea mai serioasă, opera aceasta nu se mai ocupă de frustrările conștiinței, de drumurile închise ale eului. Astfel, tehnica frustă a lui Smith slujește splendid sensibilitatea întruchipată în *Creaturi înflăcărate* – o sensibilitate care renunță la idei, care se situează dincolo de negație.

Creaturi înflăcărate este una dintre acele rare opere de artă moderne care tratează despre bucurie și inocență. Desigur, această bucurie, această inocență este alcătuită din teme care sînt – judecate după criterii normale – perverse, decadente sau, cel puțin, foarte teatrale și artificiale. Însă cred că tocmai astfel filmul își afirmă frumusețea și modernitatea. *Creaturi înflăcărate* este un exemplu încîntător a ceea ce, în momentul de față, a căpătat într-un anumit gen artistic numele frivol de *„pop art“*. Filmul lui Smith are neglijența, arbitrariul, incoerența artei pop. Are de asemenea veselia, ingenuitatea și libertatea ei entuziasmantă față de moralism. Una din marile virtuți ale mișcării *pop art* este modul în care spulberă vechiul imperativ al adoptării unei *poziții* față de subiectul său concret. (Este inutil să mai

spun că există anumite evenimente față de care e necesar să adopți o poziție. Un exemplu extrem al unei opere de artă care se referă la asemenea evenimente este *Vicarul.* Tot ceea ce vreau să spun este că există anumite elemente ale vieții – în primul rând plăcerea sexuală – față de care nu e necesar să iei poziție.) Cele mai bune dintre aceste opere numite *pop art* intenționează tocmai să ne facă să renunțăm la vechile misiuni care ne impun întotdeauna fie să aprobăm, fie să dezaprobăm ceea ce este zugrăvit în artă – sau, prin extensie, trăit în viață. (Aceasta este cauza pentru care cei care resping arta pop ca pe o nouă formă a conformismului, un cult al acceptării artefactelor civilizației de masă, sînt obtuzi.) Arta pop ne oferă minunate și noi amestecuri de atitudini, care înainte ar fi părut contradictorii. Astfel, *Creaturi înflăcărate* este o farsă magnifică la adresa sexualității și, în același timp, un film plin de lirismul impulsului erotic. Este plin de contradicții, de asemenea, și din punct de vedere vizual. Efecte vizuale foarte studiate (texturi dantelate, flori ofilite, tablouri) sînt introduse în scene dezorganizate, în mod limpede improvizate, în care trupurile, unele frumoase și foarte feminine, altele uscățive și păroase, fac tumbe, dansează, fac dragoste.

Putem considera că filmul lui Smith are drept subiect poezia travestirii sexuale. Revista *Film Culture*, acordându-i cel de-al cincilea Premiu anual pentru Film Independent, spunea despre Smith: „Ne-a impresionat nu doar cu compasiunea sau curiozitatea față de perversiune, ci și cu splendoarea, fastul Transylvestiei și cu magia Tărîmului Basmelor. A aruncat lumină asupra unei părți a vieții, chiar dacă e vorba de o parte pe care majoritatea oamenilor o disprețuiesc.“ Adevărul este că *Creaturi înflăcărate* este în mult mai mare măsură un film despre intersexualitate decît despre homosexualitate. Viziunea lui Smith se înrudește cu viziunea din picturile lui Bosch, în care este reprezentat un paradis și un iad al trupurilor convulsionate, lipsite de rușine, ingenioase. Spre deosebire de filmele serioase și emoționante despre spaimele și frumusețile iubirii trupești, *Focuri de artificii* al lui Kenneth Anger și *Chant*

d'amour (*Cîntec de dragoste*) al lui Genet, faptul important în ceea ce priveşte personajele din filmul lui Smith este acela că nu se poate spune limpede cine este bărbat şi cine este femeie. Sînt „creaturi", izbucnind în flăcări de bucurie intersexuală, polimorfă. Filmul este construit pe o reţea complexă de ambiguităţi şi ambivalenţe, a căror imagine primară este confuzia trupurilor masculine şi feminine. Sînul şi penisul excitate devin interschimbabile.

Bosch a creat o natură stranie, avortată, ideală, pe fondul căreia şi-a plasat personajele nude şi viziunile androgine ale suferinţei şi plăcerii. Smith nu are un fundal propriu-zis (e greu de spus, în film, cînd se petrece acţiunea înăuntru şi cînd afară); are, în schimb, peisajele cu totul artificiale şi inventate alcătuite din costume, gesturi şi muzică. Mitul intersexualităţii este reprezentat pe un fundal constuit din banalităţi, cîntece, reclame, veşminte, dansuri şi, mai presus de toate, din repertoriul fanteziei scos din filmele ieftine. Textura filmului este ţesută dintr-un colaj generos de înţelepciune „camp": o femeie în alb (un travestit) cu capul aplecat, ţinând în mână un buchet de crini; o femeie scheletică ieşind dintr-un sicriu, care se dovedeşte a fi un vampir, iar, în cele din urmă, un bărbat; o minunată dansatoare spaniolă (de asemenea un travestit) cu ochi uriaşi întunecaţi, cu o mantilă de dantelă neagră şi evantai; un tablou din *Şeicul Arabiei*, cu bărbaţi în burnusuri, alungiţi pe spate, şi o ispititoare arăboaică dezgolindu-şi apatică un sîn; o scenă între două femei, tolănite peste flori şi zdrenţe, care aminteşte textura densă, aglomerată, din filmele cu Marlene Dietrich regizate de Sternberg la începutul anilor treizeci. Vocabularul imaginilor şi texturii în care Smith include şi langoarea prerafaelită, *Art Nouveau*, marile stiluri exotice ale anilor douăzeci, elemente spaniole şi arabe, precum şi modul modern, „camp", de a gusta cultura de masă.

Creaturi înflăcărate reprezintă un exemplu triumfător al unei viziuni estetice asupra lumii – şi o asemenea viziune este poate întotdeauna, în miezul ei, epicenă. Însă un asemenea tip de artă nu este încă înţeles în ţara noastră. Spaţiul în care evoluează *Creaturi înflăcărate* nu este spaţiul ideilor morale, în

care criticii americani au plasat arta. Vreau să insist asupra faptului că nu există exclusiv un spaţiu moral, după ale cărui criterii *Creaturi înflăcărate* ar fi un eşec reprobabil; există şi un spaţiu estetic, spaţiul plăcerii. În acest spaţiu se mişcă şi fiinţează filmul lui Smith.

[1964]

Muriel, de Resnais

Muriel este de departe cel mai dificil dintre cele trei filme artistice realizate de Resnais, dar se bazează în mod limpede pe același repertoriu de teme ca și primele două. În ciuda manierismelor foarte diferite ale diverșilor scenariști cu care a lucrat – Marguerite Duras în *Hiroshima, mon amour* („*Hiroshima, dragostea mea*"), Alain Robbe-Grillet în *Anul trecut la Marienbad* și Jean Cayrol în *Muriel* –, toate aceste trei filme au un subiect comun: căutarea trecutului inefabil. Noul film al lui Resnais are chiar și un subtitlu în acest sens, ca un roman de modă veche. Se numește *Muriel ou Le temps d'un retour* (*Muriel sau Vremea unei reîntoarceri*).

În *Hiroshima, dragostea mea* subiectul îl constituie ciocnirea dintre două trecuturi disjuncte și conflictuale. Povestea filmului vorbește despre încercarea nereușită a celor doi protagoniști, un arhitect japonez și o actriță franceză, de a extrage din propriul lor trecut substanța unor simțăminte (și concordanța dintre amintiri) care ar putea susține o iubire din prezent. La începutul filmului ei sînt împreună în pat. În tot restul filmului fiecare se povestește literalmente pe sine celuilalt. Dar nu reușesc să treacă dincolo de „declarații", de vinovăție și izolare.

Anul trecut la Marienbad este o altă versiune a aceleiași teme. Însă aici tema este expusă într-o manieră deliberat teatrală, statică și care amintește atît de urîciunea metalică, modernă, a noii Hiroshime, cât și de autenticitatea solidă, provincială a orașului Nevers. Această poveste se îngroapă într-un spațiu excentric, superb, steril, și drama acelui *temps retrouvé* este jucată de niște personaje abstracte, cărora li se refuză o

conştiinţă, o memorie sau un trecut concret. *Marienbad* este o inversare formală a ideii din *Hiroshima*, cu mai multe note de parodiere melancolică a propriei teme. Tot astfel cum ideea din *Hiroshima* este povara trecutului rememorat şi de care nu mai poţi scăpa, ideea din *Marienbad* este deschiderea, caracterul abstract al memoriei. Pretenţiile pe care trecutul le ridică în faţa prezentului se reduc la un cifru, la un balet sau – în imaginea-cheie a filmului – la un joc, ale cărui rezultate sînt pe de-a-ntregul determinate de prima mişcare (dacă cel care face prima mişcare ştie ce face). Trecutul este o fantasmă a prezentului, atît în *Hiroshima*, cît şi în *Marienbad*. *Marienbad* dezvoltă meditaţia asupra formei trecutului implicită în *Hiroshima*, eliminînd vestimentaţia ideologică a primului film.

Motivul pentru care *Muriel* e un film dificil este acela că el încearcă să realizeze în acelaşi timp ceea ce au realizat *Hiroshima* şi *Marienbad*. Încearcă să facă faţă unor probleme substanţiale – războiul algerian, OAS[1], rasismul coloniştilor – în acelaşi mod în care *Hiroshima* tratează despre bomba atomică, pacifism şi colaboraţionism. Însă încearcă, de asemenea, să proiecteze, ca şi *Marienbad*, imaginea unei drame pur abstracte. Povara pe care o reprezintă această intenţie dublă – încercarea de a fi în acelaşi timp concret şi abstract – dublează virtuozitatea şi complexitatea tehnică a filmului.

Şi aici povestea se referă la un grup de persoane bântuite de propriile lor amintiri. Hélène Aughain, o văduvă de vreo patruzeci de ani, din oraşul provincial Boulogne, îl invită, dînd urmare unui impuls, pe un fost iubit, pe care nu l-a mai văzut de douăzeci de ani, să-i facă o vizită. Motivul acestei invitaţii nu e menţionat niciodată; în film, el are caracterul unui act gratuit. Hélène conduce din apartamentul ei un anticariat de mobile, o afacere nu prea sigură, este stăpînită de patima jocurilor de noroc şi este înglodată în datorii. Împreună cu ea trăieşte, într-o situaţie fără ieşire, marcată de o iubire dureroasă.

---

[1] *Organisation de L'Armée Secrète* – organizaţie a coloniştilor europeni din Algeria care s-a opus independenţei Algeriei prin acte de terorism, în anii 1961–1963 (n. red.).

necomunicativul ei fiu vitreg, Bernard Aughain, un alt individ obsedat de memoria sa, întors recent din serviciul militar din Algeria. Bernard este incapabil să uite rolul pe care l-a jucat într-o crimă: torturarea unei prizoniere politice algeriene, o fată numită Muriel. Chinuit de neliniște, el este prea deznădăjduit pentru a mai putea munci. Sub pretextul că își vizitează în oraș o logodnică inexistentă (și pe care a numit-o Muriel), el fuge deseori din apartamentul modern al mamei sale vitrege, în care fiecare mobilă este splendidă și de vânzare, într-o cameră pe care și-o păstrează în ruinele fostului apartament al familiei, bombardat în timpul celui de-al doilea război mondial... Filmul începe cu sosirea de la Paris a fostului iubit al lui Hélène, Alphonse. El este însoțit de amanta sa, Françoise, pe care o prezintă drept nepoată. Se încheie câteva luni mai târziu, căci reîntâlnirea nereușită dintre Hélène și Alphonse s-a epuizat. Alphonse și Françoise, a căror relație este permanent împovărată de amărăciune, pleacă spre Paris. Bernard – după ce și-a împușcat prietenul din copilărie care, ca soldat, condusese torturarea lui Muriel și era acum membru al unei organizații clandestine a OAS în Franța – își ia adio de la mama sa vitregă. Într-un fel de coda, ni se arată sosirea în apartamentul pustiu al lui Hélène a soției lui Alphonse, Simone, venită să-și recheme soțul.

Spre deosebire de *Hiroshima* și *Marienbad*, *Muriel* sugerează nemijlocit o intrigă elaborată și un sistem complex de interrelații. (În schița de mai sus am omis unele personaje secundare importante care figurează în film, printre care niște prieteni ai lui Hélène.) Însă, în pofida acestei complexități, Resnais evită conștient orice narațiune directă. Ne prezintă o înlănțuire de scene scurte, cu o tonalitate emoțională orizontală, care se concentrează asupra unor momente nedramatice alese din viețile celor patru personaje principale: Hélène, fiul ei vitreg, Alphonse și Françoise luînd masa împreună; Hélène urcînd sau coborînd treptele cazinoului; Bernard trecînd pe bicicletă prin oraș; Bernard plimbându-se călare printre stîncile de pe țărm, în afara orașului; Bernard și Françoise plimbîndu-se și discutînd și așa mai departe. Filmul nu este prea greu de urmărit. L-am văzut de

două ori și mă așteptam, după ce-l văzusem o dată, să găsesc în el ceva mai mult decît prima dată. Nu am găsit. *Muriel*, ca și *Marienbad*, nu ar trebui să-i pună în încurcătură pe spectatori, pentru că nu se află nimic „în spatele“ afirmațiilor lapidare, sincopate, pe care le vezi pe ecran. Ele nu pot fi descifrate, pentru că nu spun mai mult decît spun. E mai curînd ca și cum Resnais ar fi luat o poveste care putea fi narată liniar și ar fi operat tăieturi în răspăr. Această senzație de „în răspăr“ – sentimentul că ți se înfățișează acțiunea văzută dintr-o parte – este marca specifică a filmului *Muriel*. E modul lui Resnais de a transforma o poveste realistă într-o examinare a *formei* emoțiilor.

Astfel, deși povestea nu e greu de urmărit, tehnica lui Resnais de a o relata îl înstrăinează în mod deliberat pe spectator. Cea mai evidentă dintre aceste tehnici este modul eliptic, descentrat în care concepe o scenă. Filmul începe cu despărțirea, într-o atmosferă rigidă, dintre Hélène și un client pretențios, în pragul apartamentului acesteia; intervine apoi un scurt schimb de replici între hărțuita Hélène și nemulțumitul Bernard. În ambele secvențe, Resnais îi refuză spectatorului șansa de a se orienta vizual în termenii povestirii tradiționale. Ni se arată o mînă pe clanța ușii, surîsul vid, nesincer al clientului, un ibric în care fierbe cafeaua. Felul în care scenele sînt filmate și descompuse la montaj destramă povestea mai degrabă decît o explică. Apoi Hélène se grăbește spre gară să-l primească pe Alphonse, pe care-l găsește însoțit de Françoise, și-i conduce pe jos îndărăt de la gară la apartamentul ei. În timpul acestui drum – e noapte – Hélène vorbește precipitat și cu nervozitate despre Boulogne, care a fost în mare parte distrus în timpul războiului și a fost reconstruit într-un stil modern funcțional, și imagini scurte ale orașului în timpul zilei sînt amestecate cu imagini scurte ale celor trei mergând prin oraș noaptea. Vocea lui Hélène este elementul de legătură în această alternare vizuală rapidă. În filmele lui Resnais tot ceea ce ce este vorbit, inclusiv dialogul, tinde să devină narațiune – să plutească pe deasupra acțiunii vizibile, mai degrabă decît să purceadă direct din cele ce se spun.

Tăieturile extrem de rapide din *Muriel* se deosebesc de tăieturile săltărețe, sincopate ale lui Godard din *Cu sufletul la gură* sau *A-și trăi viața*. Motanjul abrupt folosit de Godard îl împinge pe spectator în povestire, îi creează neliniște și-i sporește apetitul pentru acțiune, generînd un fel de suspans vizual. Cînd Resnais taie abrupt o scenă, el îl împinge pe spectator în afara povestirii. Acest procedeu acționează ca o frînă asupra narațiunii, ca un fel de curent subteran estetic, un fel de efect filmic de alienare.

Folosirea cuvântului vorbit de către Resnais are un efect similar de „alienare" asupra simțămintelor spectatorului. Deoarece personajele sale principale au nu numai un aer amorțit, ci și absolut lipsit de speranță, cuvintele lor nu sînt niciodată emoționante. În filmele lui Resnais, vorbirea este întotdeauna un prilej de frustrare, fie că e vorba de recitarea ca în transă a suferinței incomunicabile a unui eveniment din trecut, fie că e vorba de cuvintele trunchiate, confuze pe care personajele și le adresează în prezent. (Din cauza frustrării provocate de vorbire, ochii au o mare autoritate într-un film de Resnais. Un moment dramatic caracteristic, în măsura în care regizorul permite așa ceva, îl constituie câteva cuvinte banale urmate de tăcere și de o privire.) Din fericire, nu mai există în *Muriel* nimic din insuportabilul stil incantatoriu al dialogului din *Hiroshima* și al narațiunii din *Marienbad*. În afara cîtorva întrebări energice. fără răspuns, personajele din *Muriel* vorbesc în fraze plate. evazive, mai ales atunci cînd sînt foarte nefericite. Dar caracterul prozaic al dialogului din *Muriel* nu intenționează să *însemne* ceva deosebit de poetizarea îngrozitoare a celor două lung-metraje precedente. Resnais propune același subiect în toate filmele sale. Toate filmele sale tratează despre *inexprimabil*. (Principalele stări inexprimabile sînt două: vinovăția și nostalgia iubirii.) Și ceea ce însoțește inevitabil inexprimabilul este banalitatea. În arta înaltă, banalitatea este modestia inexprimabilului. „Povestea noastră este într-adevăr *une histoire banale*", spune la un moment dat, plină de resentiment, angoasata Hélène către suavul și ascunsul Alphonse. „Povestea lui Muriel nu poate fi spusă", îi spune Bernard unui străin căruia

i-a încredințat amintirile sale chinuitoare; cele două declarații înseamnă practic același lucru.

Tehnicile folosite de Resnais, în ciuda strălucirii vizuale a filmelor sale, mi se par mai îndatorate literaturii decât istoriei cinematografiei ca atare. (Bernard din *Muriel* e regizor de film – culege „probe", așa cum spune el, în legătură cu cazul lui Muriel – pentru aceleași motive pentru care conștiința centrală în multe romane moderne este cea a unui personaj care este scriitor.) Cel mai apropiat de literatură este formalismul lui Resnais. Formalismul însuși nu este o trăsătură literară. Dar a-ți apropria o povestire complexă și specifică pentru a o face în mod deliberat mai obscură – ca și cum i-ai scrie deasupra un text abstract ca legendă – este un procedeu foarte literar. *Există* o poveste în *Muriel*, povestea unei femei de vîrstă mijlocie, dezorientată, care încearcă să reia o iubire veche de douăzeci de ani, și a unui tînăr fost soldat bîntuit de vinovăție pentru complicitatea lui într-un război barbar. Însă *Muriel* e un film conceput în așa fel încît în nici un moment nu se referă la ceva anume. În oricare din momentele ce-l compun există o compoziție formală; și în vederea acestui țel scenele individuale sînt construite atît de oblic, cronologia este învălmășită și dialogul este menținut la un nivel minim de comunicabilitate.

Tocmai acesta este sensul multora dintre noile romane care apar astăzi în Franța – suprimarea povestirii, în înțelesul ei tradițional psihologic sau social, în favoarea unei explicații formale a structurii unei emoții sau a unui eveniment. Astfel, adevărata preocupare a lui Michel Butor în romanul său *La Modification* (*Renunțarea*) nu este aceea de a ne arăta dacă eroul își va părăsi sau nu soția pentru a trăi împreună cu amanta sa, și încă și mai puțin aceea de a construi vreo teorie a iubirii pornind de la decizia lui. Ceea ce-l interesează pe Butor este „modificarea" în sine, structura formală a comportamentului omenesc. Resnais folosește exact în acest spirit povestirea din *Muriel*.

Formula tipică a noilor formaliști ai romanului și ai filmului este un amestec de răceală și patos, răceala incluzînd și subor-

donîndu-şi un patos imens. Marea descoperire a lui Resnais este aplicarea acestei formule la materialul „documentar", la evenimentele adevărate închise în trecutul istoric. Aici – în filmele de scurt-metraj ale lui Resnais, mai ales în *Guernica*, *Van Gogh* şi, mai presus de toate, în *Noapte şi ceaţă* – formula acţionează strălucit, educînd şi eliberînd sentimentele spectatorului. *Noapte şi ceaţă* ne arată lagărul de la Dachau, zece ani mai tîrziu. Camera de luat vederi rătăceşte (filmul este în culori), urmărind iarba care creşte printre crăpăturile zidului crematoriului. Seninătatea oribilă a lagărului de la Dachau – acum o cochilie găunoasă, tăcută, părăsită – este suprapusă peste realitatea inimaginabilă a celor petrecute acolo în trecut; trecutul acesta este reprezentat de o voce calmă descriind viaţa în lagăr şi recitînd statisticile exterminării (textul îi aparţine lui Jean Cayrol) şi de unele secvenţe în alb-negru ale lagărului în momentul eliberării, dintr-un jurnal de actualităţi. (Aceasta este originea scenei din *Muriel* în care Bernard relatează povestea torturării şi asasinării prizonierei în vreme ce proiectează pe peretele camerei un film de amator tipic, reprezentîndu-i camarazii din Algeria în uniforme, surîzători. Muriel însăşi nu este nici un moment arătată.) Triumful filmului *Noapte şi ceaţă* este controlul absolut, rafinamentul suprem în tratarea unui subiect care întrupează cel mai pur şi mai chinuitor patetism. Pentru că pericolul unui asemenea film este acela că el poate să amorţească sentimentele spectatorilor, în loc să le provoace. Resnais a depăşit acest risc adoptînd o anumită detaşare faţă de subiectul său, care nu este sentimentală şi care totuşi nu trişează transformînd oroarea în oribil. *Noapte şi ceaţă* este copleşitor în nemijlocirea lui, şi totuşi plin de tact faţă de ceea ce e de neimaginat.

Însă, în cele trei filme artistice ale lui Resnais, această strategie nu mai e la fel de eficientă sau de satisfăcătoare. Ar fi prea simplu să spunem că aceasta se întîmplă datorită faptului că documentaristul lucid şi plin de compasiune şi strălucit în arta sa a fost depăşit de estet, de artistul formalist. (La urma urmelor, filmul *este* o artă.) Dar se simte, fără îndoială, o pierdere a forţei, întrucît Resnais ţine neapărat să prezinte şi faţa şi reversul – ca „*homme de gauche*" şi ca formalist. Ţelul

formalismului este să sfărîme conţinutul, să pună *sub semnul întrebării* conţinutul. Realitatea chestionabilă a trecutului constituie subiectul tuturor filmelor lui Resnais. Mai exact, pentru Resnais trecutul este acea realitate care este deopotrivă imposibil de asimilat şi îndoielnică. (Nou formalism al romanelor şi filmelor franceze devine astfel un agosticism fervent în legătură cu realitatea însăşi.) Dar, în acelaşi timp, Resnais crede cu adevărat într-o anumită atitudine faţă de trecut în măsura în care el poartă semnătura istoriei, şi vrea să ne facă să împărtăşim şi noi această atitudine. Aceasta nu este o problemă în *Noapte şi ceaţă*, unde rememorarea trecutului este situată obiectiv în afara filmului, ca să spunem astfel, într-un povestitor impersonal. Dar, atunci cînd Resnais s-a hotărât să-şi ia ca subiect nu o „rememorare", ci „actul rememorării" şi să situeze rememorările în personaje din cadrul filmului, s-a produs o ciocnire mută între ţelurile formalismului şi etica angajării. Rezultatul încercării de a folosi sentimente admirabile – cum ar fi vinovăţia pentru bomba atomică (în *Hiroshima*) şi pentru atrocităţile săvîrşite de francezi în Algeria (*Muriel*) – ca subiecte ale unor demonstraţii estetice îl constituie apariţia unei tensiuni concrete şi dizolvarea structurii, ca şi cum Resnais n-ar mai şti unde se află de fapt centrul filmului. Astfel, anomalia tulburătoare din *Hiroshima* este echivalarea implicită a ororii grandioase a amintirii eroului japonez – bombardarea şi victimele ei mutilate – cu oroarea în comparaţie neînsemnată din trecutul care bîntuie memoria eroinei franceze, o legătură cu un soldat german în timpul războiului, pentru care, după Eliberare, ea a îndurat umilinţa de a i se rade părul.

Am spus că nu o amintire anume, ci actul rememorării este subiectul lui Resnais: nostalgia însăşi devine un obiect al nostalgiei, rememorarea unui sentiment de nerecuperat devine subiectul sentimentelor. Singurul film artistic al lui Resnais care nu dezvăluie această confuzie în ceea ce priveşte centrul este *Marienbad*. Aici, o emoţie puternică – patosul frustrării şi nostalgiei erotice – este ridicată la nivelul unei metaemoţii, fiind situată într-un spaţiu care are caracterul abstractului, un palat vast, populat cu manechine de *haute couture*. Această metodă e

plauzibilă pentru că este vorba de o memorie total anistorică, apolitică pe care Resnais a localizat-o într-un fel de Trecut generalizat. Însă abstractizarea prin generalizare, cel puțin în filmul acesta, pare să producă o anumită pierdere de energie. Starea de spirit este cea a reticenței stilizate, dar nu se simte în suficientă măsură presiunea acelui lucru față de care personajele sînt reticente. *Marienbad* are un centru, dar acesta pare înghețat. Are un anumit fel de emfază insistentă, uneori indolentă, în care frumusețea vizuală și compoziția delicioasă sînt continuu subminate de o lipsă de tensiune emoțională.

Există mai multă energie în *Muriel*, un film mult mai ambițios. Căci Resnais a revenit la problema pe care, ținînd seama de sensibilitatea lui și de temele pe care le urmărește, nu o putea evita: reconcilierea formalismului cu etica angajamentului. Nu s-ar putea spune că a rezolvat această problemă, și, la urma urmelor, *Muriel* poate fi considerat un eșec nobil, dar el a dezvăluit într-o măsură mult mai mare această problemă și complexitățile oricărei soluții posibile. El nu face greșeala de a combina în mod implicit atrocitatea istoriei cu o suferință personală (ca în *Hiroshima*). Amîndouă există pur și simplu, într-o rețea extinsă de relații ale căror „lăuntruri" psihologice nu le cunoaștem niciodată. Căci Resnais a căutat să-și prezinte materialele, povara amintirii apăsătoare a participării la un eveniment istoric real (Bernard în Algeria) și angoasa neexplicită a unui trecut pur personal (Hélène și legătura ei cu Alphonse) într-o manieră care e în acelși timp abstractă și concretă. Nu mai e vorba acum de discretul realism documentar al reprezentării orașului Hiroshima, nici de realismul senzorial al fotografiei orașului Nevers, nici de încremenirea abstractă, de muzeu, a localului exotic din *Marienbad*. În *Muriel*, abstractizarea este mai subtilă și mai complexă, pentru că e descoperită în lumea reală de fiecare zi, mai degrabă decît în îndepărtarea ei în timp (*flashback*-urile din *Hiroshima*) sau în spațiu (castelul din *Marienbad*). Este transmisă prin rigoarea simțului compozițional, în primul rînd, dar aceasta caracterizează toate filmele lui Resnais. Și, de asemenea, prin tăieturile abrupte pe care le-am menționat mai sus și care creează un ritm nou în filmele

lui Resnais; şi prin felul în care este folosită culoarea. În această ultimă privinţă s-ar putea spune multe. Imaginea în culori a lui Sacha Vierny în *Muriel* uimeşte şi încîntă, dîndu-i spectatorului aceeaşi senzaţie că nu a apreciat pînă acum resursele culorii în cinema pe care i-au dat-o altădată filme cum ar fi *Porţile iadului* sau *Senso* al lui Visconti. Dar efectul culorilor în filmul lui Resnais nu constă doar în frumuseţea lor. Ele posedă o intensitate agresivă, inumană, şi care conferă unor obiecte cotidiene – vèsela de bucătărie demodată, clădirile moderne de apartamente, magazinele – o abstractizare şi o distanţare deosebită.

O altă resursă a intensificării prin abstractizare este muzica lui Hans Werner Henze pentru voce şi orchestră, una din puţinele coloane sonore care se pot susţine drept compoziţii muzicale în sine. Uneori muzica e folosită în scopuri dramatice convenţionale: pentru a confirma sau comenta ceea ce se întîmplă. Astfel, în scena în care Bernard proiectează în camera sa filmul pe care l-a făcut cu foştii săi camarazi din Algeria, gesticulînd şi zîmbind, muzica devine brutală şi zguduitoare – în contradicţie cu inocenţa imaginii. (Ştim că aceştia sînt soldaţii care împart cu Bernard vinovăţia pentru moartea lui Muriel.) Dar modul cel mai interesant de a folosi muzica, în filmul lui Resnais, este acela de a-i conferi calitatea de element structural al povestirii. Versul atonal cîntat de Rita Streich este uneori folosit, ca şi dialogul, pentru a ne oferi o perspectivă asupra acţiunii. Prin intermediul muzicii aflăm momentele în care Hélène este chinuită de emoţiile abia numite. Iar efectul cel mai puternic al muzicii este transformarea ei într-un fel de dialog purificat, substituind cu totul vorbirea. În scurta scenă finală fără cuvinte, cînd Simone vine să-şi caute soţul în apartamentul lui Hélène şi nu găseşte pe nimeni, muzica devine vorbirea ei: vocea şi orchestra se ridică într-un crescendo de lamentaţie.

Dar, cu toată frumuseţea şi eficienţa resurselor pe care le-am menţionat (şi ale celor pe care nu le-am menţionat, printre care figurează performanţe actoriceşti de o mare limpezime,

reţinere şi inteligenţă*), problema pe care o ridică *Muriel* – şi în general opera lui Resnais – rămâne. O scindare a intenţiei, pe care Resnais nu a reuşit pînă acum să o depăşească, a dat naştere unei multiplicităţi de procedee, fiecare în parte justificabil şi reuşit, dar trezind, în ansamblu, o senzaţie neplăcută de înghesuială şi dezordine. Poate aceasta este cauza pentru care *Muriel*, oricît ar fi de admirabil, nu este un film foarte agreabil. Problema nu este – o spun încă o dată – formalismul; *Doamnele din Bois de Boulogne*, de Bresson, şi *A-şi trăi viaţa*, de Godard – pentru a menţiona doar două mari filme în tradiţie formalistă – sînt exaltante din punct de vedere emoţional, chiar şi atunci cînd par foarte impasibile şi cerebrale. Dar *Muriel* e într-o oarecare măsură deprimant, greoi. Virtuţile sale, cum ar fi inteligenţa şi extraordinarele recompense pe care le oferă în plan pur vizual, mai păstrează (deşi într-o măsură mult mai mică) ceva din acea preţiozitate, din acel aer studiat care caracterizează *Hiroshima* şi *Marienbad*. Resnais ştie totul despre frumuseţe. Dar filmele sale sînt lipsite de tonus şi vigoare, de caracterul direct al adresării. Ele sînt, într-un anumit fel, precaute, prea încărcate şi sintetice. Nu merg pînă la capăt, nici în ceea ce priveşte ideea, nici în ceea ce priveşte emoţia care le inspiră, aşa cum trebuie să o facă orice artă mare.

[1963]

---

* Majoritatea personajelor din *Muriel* sînt interpretate de actori remarcabili în ceea ce priveşte jocul şi claritatea prezenţei lor fizice. Dar trebuie remarcat, de asemenea, că, spre deosebire de celelalte două filme artistice ale lui Resnais, *Muriel* e dominat de o singură interpretare, jocul lui Delphine Seyring în rolul lui Hélène. În acest film (dar nu şi în *Marienbad*) ea posedă calităţile fecunde din panoplia irelevantă a manierismelor unei vedete, în înţelesul specific cinematografic al cuvîntului. Ea nu joacă pur şi simplu (şi nici măcar nu umple perfect) un rol. Ea devine un obiect estetic independent. Fiecare detaliu al apariţiilor ei, părul care începe să-i încărunţească, mersul legănat şi săltăreţ, pălăriile ei cu boruri largi şi taioarele elegante şi cam lălîi, modul cam stîngaci de a-şi exprima entuziasmul sau regretul este lipsit de necesitate şi indelebil.

O însemnare despre romane și filme

Cei cincizeci de ani de existență a cinematografului ne oferă prilejul de a încerca o recapitulare rapidă a celor mai bine de două sute de ani de istorie a romanului. În persoana regizorului D. W. Griffith, cinematograful avut un Samuel Richardson; regizorul filmelor *Nașterea unei națiuni* (1915), *Intoleranță* (1916), *Broken Blossoms* (*Înflориri frînte*, 1919), *Way Down East* (*Departe spre Răsărit*, 1920), *One Exciting Night* (*O noapte tulburătoare*, 1922) și sute de alte filme exprima aceleași concepții morale și ocupa poziții aproximativ similare în ceea ce privește dezvoltarea artei filmului ca și autorul romanelor *Pamela* și *Clarissa* în domeniul evoluției artei romanului. Atît Griffith cît și Richardson au fost inovatori geniali; ambii aveau un intelect de o supremă vulgaritate și chiar vacuitate și opera ambilor e pătrunsă de un moralism fervent în ceea ce privește sexualitatea și violența, intelect a cărui energie provine din voluptatea reprimată. Personajul central din cele două romane ale lui Richardson, fecioara pură asaltată de un seducător brutal, își găsește replica exactă – atît din punct de vedere stilistic, cît și conceptual – în Fata Tînără și Pură, Victima Perfectă, din numeroasele filme ale lui Griffith, interpretată adesea fie de Lillian Gish (celebră pentru aceste roluri), fie de acum uitata, dar mult mai buna actriță Mae Marsh. Ca și în cazul lui Richardson, fleacurile moralizatoare ale lui Griffith (exprimate în titlurile sale inimitabile și lungi scrise într-o limbă engleză proprie, presărată cu majuscule în numele tuturor viciilor și virtuților) ascundeau o lascivitate esențială; și, ca și în cazul lui Richardson, lucrul cel mai bun la Griffith este

extraordinara sa capacitate de a reprezenta cele mai tremurătoare sentimente feminine în întreaga lor *langueur*, pe care banalitatea „ideilor“ nu reuşeşte să o întunece. Ca şi la Richardson, de asemenea, lumea lui Griffith pare, pentru gusturile moderne, înghesuită şi uşor dementă. Totuşi, aceştia doi au fost cei care au descoperit „psihologia“ în genurile în care au fost pionieri.

Fireşte, nu orice mare regizor de film poate fi comparat cu un mare romancier. Comparaţia dintre ei nu trebuie înţeleasă într-un mod foarte literal. Cu toate acestea, cinematograful a avut nu numai un Richardson, ci şi cîte un Dickens, Tolstoi, Blazac, Proust, Nathaniel West. Şi apoi mai sînt, în cinematografie, şi combinaţiile stranii de stil şi concepţie. Capodoperele pe care le-a regizat Erich von Stroheim la Hollywood în anii 1920 (*Blind Husbands*, *Foolish Wives* – *Soţi orbi*, *soţii nebunatice*, *Greed* – *Lăcomie*, *The Merry Widow* – *Văduva veselă*, *Wedding March* – *Marşul nupţial*, *Queen Kelly* – *Regina Kelly*) pot fi descrise ca o improbabilă şi strălucită sinteză între Anthony Hope şi Balzac.

Aceasta nu înseamnă că aş vrea să asimilez cinematograful romanului sau chiar să pretind că cinematograful poate fi analizat în termenii romanului. Cinematograful îşi are propriile metode şi propria logică a reprezentării, pe care nu le epuizăm spunînd că sînt în primul rînd vizuale. Cinematograful ne înfăţişează un nou limbaj, un mod de a vorbi despre emoţii prin experienţa nemijlocită a limbajului chipurilor şi gesturilor. Se pot face, totuşi, unele analogii utile între cinema şi roman – în mult mai mare măsură, mi se pare, decît între cinematograf şi teatru. Ca şi romanul, cinematograful ne prezintă o viziune asupra unei acţiuni care este, în mod absolut şi în fiecare moment, controlată de regizor (scriitor). Ochiul nostru nu poate rătăci pe ecran aşa cum o face pe scenă. Camera de luat vederi este un dictator absolut. Ne arată un chip atunci cînd trebuie să vedem un chip, şi nimic altceva; două mîini încleştate, un peisaj, goana unui tren, faţada unei clădiri în mijlocul unei discuţii între patru ochi, atunci şi numai atunci cînd vrea ca noi să vedem aceste lucruri. Cînd se mişcă aparatul de filmat

ne mișcăm și noi, cînd rămîne nemișcat rămînem și noi nemișcați. Într-un mod similar, romanul ne înfățișează o selecție a gîndurilor și descrierilor relevante pentru concepția scriitorului, și trebuie să le urmărim pe rînd, în serie, așa cum ne conduce autorul; asemenea elemente nu sînt risipite în jur, ca un fundal, ca să le contemplăm în ordinea pe care o vrem noi, așa cum se întîmplă în pictură sau în teatru.

O altă interdicție. Există tradiții în cinematografie – mai puțin exploatate decît tradiția care poate fi comparată, în mod plauzibil, cu romanul – care sînt analoage celorlalte forme literare decît romanul. Filmele lui Eisenstein *Greva*, *Crucișătorul Potemkin*, *Zece zile care au zguduit lumea*, *Vechiul și noul*, *Mama*, filmele lui Pudovkin *Sfîrșitul Sankt Petersburg-ului*, *Furtună deasupra Asiei*; *Cei șapte samurai*, *Tronul însîngerat*, *Fortăreața ascunsă* ale lui Kurosawa; *Chushingura* de Inagaki, *Samuraiul asasin* de Okamoto; cele mai multe din filmele lui John Ford (*The Searchers – Căutătorii* etc.) aparțin mai degrabă unei concepții a cinematografului ca artă epică. Există și o tradiție a cinematografiei poetice; multe din scurtmetrajele de „avangardă“ realizate în Franța în anii 1920 (*Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur*, de Buñuel, *Sîngele poetului*, de Cocteau, *La Petite marchade d'allumettes – Fetița cu chibrituri*, de Jean Renoir, *La coquille et le Clergyman – Scoica și preotul englez*, de Antonin Artaud) pot fi cel mai bine comparate cu operele lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Lautréamont. Totuși, tradiția dominantă în film s-a concentrat asupra desfășurării mai mult sau mai puțin romanești a intrigii și ideii, folosind personaje foarte individualizate, localizate într-un mediu social precis.

Firește, cinematograful nu folosește aceeași schemă a contemporaneității ca și romanul; ni s-ar părea anacronic azi ca un romancier să scrie în stilul lui Jane Austin, dar ar fi ceva foarte „avansat“ dacă cineva ar face un film care să fie echivalentul cinematografic al romanelor lui Jane Austin. Aceasta, fără îndoială, pentru că istoria filmului este mult mai scurtă decît istoria ficțiunii narative și s-a născut sub influența ritmului deosebit de grăbit în care se mișcă artele în secolul nostru. Astfel, variatele lui posibilități se întretaie și se dublează unele pe

altele. Un alt motiv este acela că cinematograful, ajuns mai tîrziu în domeniul artelor serioase, este în situaţia de a profita de celelalte arte şi poate exprima chiar elemente relativ depăşite în nenumărate combinaţii noi. Cinematograful este un fel de artă totală. Poate folosi, încorpora, cuprinde în sine practic orice altă artă: romanul, poezia, teatrul, pictura, sculptura, dansul, muzica, arhitectura. Spre deosebire de operă, care este (practic) o formă de artă îngheţată, cinematograful este şi a fost un medium conservator, în mod benefic, pentru ideile şi stilurile emoţiei. Toate trucurile melodramei şi ale emoţiei intense se pot găsi în cele mai recente şi sofisticate filme (de exemplu *Senso* şi *Rocco şi fraţii săi*, de Visconti), pe cînd ele au fost excluse din cele mai recente romane sofisticate.

O relaţie dintre romane şi filme care este deseori afirmată nu pare totuşi foarte utilă. E vorba de vechea formulă care îi împarte pe regizori în cei care sînt în primul rînd „literari" şi cei în primul rînd „vizuali". De fapt sînt puţini regizorii a căror operă poate fi caracterizată atît de simplu. O distincţie cel puţin la fel de utilă este aceea între filmele „analitice" şi cele „descriptive" şi „expozitive". Exemple din prima categorie ar fi filmele lui Carné, Bergman (în special *Printr-o oglindă întunecată*, *Lumină de iarnă* şi *Tăcerea*), Fellini şi Visconti; exemple din cea de-a doua categorie ar fi filmele lui Antonioni, Godard şi Bresson. Filmele din prima categorie pot fi descrise ca fiind psihologice, preocupate de dezvăluirea motivaţiilor personajelor. A doua categorie este antipsihologică şi se ocupă de tranzacţiile dintre simţăminte şi obiecte; personajele sînt opace, puse „în situaţie". Acelaşi contrast ar putea fi urmărit şi în roman. Dickens şi Dostoievski sînt exemple pentru prima categorie; Stendhal, pentru cea de-a doua.

[1961]

Pietate fără conținut

V

Așa cum putem afla din surse atît de diferite cum sînt *Oresteia* și *Psycho*, matricidul este, dintre toate crimele imaginabile posibile, cea mai insuportabilă din punct de vedere psihologic. Și, dintre toate crimele posibile pe care le-ar săvîrși o întreagă cultură, cel mai greu de suportat, psihologic vorbind, este deicidul. [illegible] al cărei mod de viață în întregul său depune mărturie despre simplificarea modului în care sentimentele au fost înfrînate. Filozofii, scriitorii, oamenii de conștiință de pretutindeni se află sub această povară. Căci este o problemă mult mai simplă să compătimești și să disprețuiești o crimă decît să trăiești cu ea pe conștiință.

În timp ce actul de [illegible] al umanismului iudeo-creștin era încă în curs de desfășurare, adepții de ambele părți își susțineau pozițiile cu toată siguranța de sine și cu conștiința propriei dreptăți. Dar o dată ce a devenit limpede că fapta fusese săvîrșită, oamenii de bine au început să se răscumpere. În secolul al XIX-lea, încercările melancolice de a reînvia o religie păgînă care să înlocuiască tradiția biblică defunctă (Goethe, Hölderlin) și eforturile de [illegible] să salveze ceva din [illegible] (George Eliot, Matthew Arnold) se fac auzite din mijlocul glasurilor stridente și puternice ale învingătorilor, care proclamau triumful rațiunii și al maturității asupra credinței și copilăriei și inevitabilul progres al umanității [illegible]. În secolul al XX-lea, brutalul optimism [illegible] al [illegible] raționaliștilor asupra religiei este tot mai puțin convingător și atrăgător, deși și mai înfiorător la unii [illegible] în mod conștient, cum ar fi Freud și, dintre filozofii americani,

spus. Ideea sa de bază este aceea că cinematograful, ultimul venit în domeniul artelor serioase, are în situația de [illegible] de astăzi o artă și poate exprima chiar elementele relevante [illegible] în aceste combinații noi. Cinematograful este un fel de artă totală. Poate folosi, încorpora, include în componența sa orice altă artă: romanul, poezia, teatrul, pictura, sculptura, dansul, muzica, arhitectura. Spre deosebire de operă, care este practic o formă de artă înghețată, cinematograful este și a fost un [illegible] dinamic conservator, în mod benefic pentru ideile și [illegible] emoției. Toate trucurile melodramei și ale emoției intense se pot găsi în cele mai recente și sofisticate filme (de exemplu [illegible] și *Rocco și frații săi*, de Visconti), pentru că ele au fost excluse din cele mai recente romane sofisticate.

O relație dintre roman și film care este deseori [illegible] mi pare totuși foarte utilă. E vorba de vechea formulă care împarte pe regizori în cei care sînt în primul rînd „literari" și cei în primul rînd „vizuali". De fapt sînt puțini regizori a căror operă poate fi caracterizată atît de simplu. O distincție cel puțin la fel de utilă este aceea între filmele „analitice" și cele „descriptive" și „expozitive". Exemple din prima categorie sînt filmele lui Carné, Bergman (în special *Printr-o oglindă întunecată*, *Lumini de iarnă* și *Tăcerea*), Fellini și Visconti; exemple din cea de-a doua categorie ar fi filmele lui Antonioni, Godard și Truffaut. Filmele din prima categorie pot fi descrise ca fiind psihologice, preocupate de dezvăluirea motivațiilor personajelor. A doua categorie este antipsihologică și se ocupă de tranzacțiile dintre sentimente și obiecte; personajele sînt [illegible] puse „în situație". Același contrast ar putea fi întîlnit și în roman. Dickens și Dostoievski sînt exemple pentru prima categorie; Stendhal pentru cea de-a doua.

[1961]

Pietate fără conținut

Așa cum putem afla din surse atît de diferite cum sînt *Orestia* și *Psycho*, matricidul este, dintre toate crimele individuale posibile, cea mai insuportabilă din punct de vedere psihologic. Și, dintre toate crimele posibile pe care le-ar săvîrși o întreagă cultură, cel mai greu de suportat, psihologic vorbind, este deicidul. Trăim într-o societate al cărei mod de viață în întregul său depune mărturie despre amploarea modului în care zeitățile au fost înlocuite, însă filosofii, scriitorii, oamenii de conștiință de pretutindeni se zbat sub această povară. Căci este o problemă mult mai simplă să complotezi și să săvîrșești o crimă decît să trăiești cu ea pe conștiință.

În timp ce actul uciderii Dumnezeului iudeo-creștin era încă în curs de desfășurare, antagoniștii de ambele părți își asumaseră pozițiile cu multă siguranță de sine și cu conștiința propriei dreptăți. Dar, o dată ce a devenit limpede că fapta fusese săvîrșită, liniile de bătaie au început să se estompeze. În secolul al XIX-lea, încercările melancolice de a reînvia o religie păgînă care să înlocuiască tradiția biblică înfrîntă (Goethe, Hölderlin) și speranțele firave că s-ar mai putea salva ceva din umanitate (George Eliot, Matthew Arnold) se fac auzite din mijlocul glasurilor stridente și puternice ale învingătorilor, care proclamă triumful rațiunii și al maturității asupra credinței și copilăriilor și inevitabilul progres al umanității sub flamura științei. În secolul al XX-lea, brutalul optimism voltairian al atacului raționaliștilor asupra religiei este tot mai puțin convingător și atrăgător, deși îl mai întîlnim la unii evrei emancipați în mod conștient, cum ar fi Freud și, dintre filosofii americani,

Morris Cohen și Sidney Hook. Se pare că un asemenea optimism nu mai e posibil decît pentru cei la care „veștile proaste" despre moartea lui Dumnezeu, acel *dysangel* despre care vorbea Nietzsche, nu au ajuns încă.

Mai comună în propria noastră generație, mai ales în America, în atmosfera refluxului entuziasmelor politice radicale sfărîmate, este o atitudine care nu poate fi numită decît cea a tovarășilor de drum ai religiei (*religious fellow-travelling*). Este o pietate lipsită de conținut, o religiozitate fie fără credință, fie care nu mai este respectată. Ea include în diferite proporții atît nostalgia, cît și ușurarea: nostalgia față de pierderea simțului sacrului și ușurarea că o povară intolerabilă a fost înlăturată. (Convingerea că ceea ce s-a petrecut cu vechile credințe nu putea fi evitat a fost însoțită de un sentiment supărător de sărăcire lăuntrică.) Spre deosebire de tovarășii politici de drum, tovarășii de drum ai religiei nu pornesc de la atracția pe care ar exercita-o un idealism masiv și tot mai încununat de succes, o atracție resimțită cu atît mai intens cu cît nu te poți identifica pe deplin cu această mișcare. Se poate spune mai degrabă că tovarășii de drum ai religiei pornesc de la sentimentul slăbiciunii religiei; știind că vechea cauză bună a fost înfrîntă, li se pare inutil să mai lovească în ea. Tovarășii de drum ai religiei din epoca modernă se nutresc cu conștiința faptului că astăzi comunitățile religioase se află în defensivă, astfel încît a fi antireligios e (la fel cum este a fi feminist) ceva demodat. Acum ne putem permite să privim cu simpatie și să ne nutrim din tot ceea ce găsim de admirat. Religiile sînt transformate în „religie", așa cum pictura și sculptura din diferite epoci și cu diferite motivații sînt convertite în „artă". Pentru omul modern postreligios, muzeul religiei, ca și lumea publicului modern de artă, este neîngrădită; el poate alege tot ceea ce își dorește și nu mai e angajat decît în condiția sa de contemplator plin de respect.

Tovarășii de drum ai religiei merg pe un drum care poate avea mai multe consecințe indezirabile. Una din ele este aceea că sensul actual și cel istoric al religiilor devine vulgar și lipsit de onestitate intelectuală. Este de înțeles, chiar dacă nu este

justă, atitudinea intelectualilor catolici care încearcă să-i recupereze pe Baudelaire, Rimbaud și James Joyce – atei pătimași – ca pe niște fii adevărați, deși chinuiți, ai Bisericii. Dar aceeași strategie este lipsită de orice scuză atunci cînd vine din partea tovarășilor de drum ai religiei care operează cu formula nietzscheană „Dumnezeu a murit" și care par să nu vadă nici un rău în a face din oricine o persoană religioasă. Ei nu apără nici o tradiție pentru care să încerce să revendice niște fii rătăcitori. Culeg doar probe de seriozitate, de rigoare morală sau de pasiune intelectuală – trăsături cu care pot ei identifica posibilitățile religioase ale epocii noastre.

Cartea pe care o discut în textul de față* contituie tocmai un astfel de exemplu al atitudinii tovarășilor de drum ai religiei și merită să fie discutată pentru că oglindește limpede lipsa de rigoare intelectuală a unei asemenea atitudini atît de răspîndite. Ea constă dintr-un ansamblu de scrieri a douăzeci și trei de autori, „de la Tolstoi la Camus", selectate și editate de Walter Kaufmann, profesor asociat de filosofie la Princeton.

Despre ordinea cărții nu se poate vorbi, întrucît este inexistentă, în afara uneia vag cronologice. Cîteva dintre textele alese sînt greu de contestat, cum ar fi cele două capitole din *Frații Karamazov*, „Răzvrătirea" și „Marele inchizitor" (fără îndoială, Kaufmann are dreptate atunci cînd spune că nu poate fi înțeleasă povestirea despre Marele inchizitor fără discursul dinainte al lui Ivan despre suferințele copiilor), fragmente din *Antichrist*, de Nietzsche, și *Viitorul unei iluzii*, de Freud, precum și eseul lui William James „The Will to Believe" („Voința de a crede"). Există, de asemenea, cîteva extrase evocatoare din texte care merită să fie mai bine cunoscute, cum ar fi *Abecedarul erorilor*, de Papa Pius IX, schimbul de scrisori dintre Karl Barth și Emil Brunner pe maginea poziției Bisericii împotriva comunismului și eseul lui W. K. Clifford care a determinat faimosul răspuns al lui William James. Însă majoritatea textelor par greșit alese. Oscar Wilde nu poate fi considerat în mod serios drept un

---

* *Religion from Tolstoy to Camus*. Antologie și introducere de Walter Kaufmann, New York, Harper.

scriitor religios. Nu se justifică nici alegerea unui capitol al lui Morton Scott Enslin despre Noul Testament, o dare de seamă corectă și convențională despre Evanghelii și cadrul lor istoric cu totul nelalocul ei într-o antologie a gîndirii religioase. Alegerea lui Wilde și Enslin ilustrează doi poli ai irelevanței în care cade cartea lui Kaufmann: frivolitatea și academismul.*

Kaufmann spune în introducerea sa: „Aproape toți cei incluși în această antologie s-au pronunțat «în favoarea» religiei,

* Kaufmann susține că a prezentat „un grup eterogen de texte, alese nu în scopul de a ajunge la o concluzie prestabilită, ci pentru a da o idee cuprinzătoare despre complexitatea subiectului nostru", dar tocmai acest lucru nu l-a făcut. Este lipsit de onestitate să prezentăm catolicismul prin enciclice papale, la care se adaugă două pagini și jumătate de argumente neoscolastice, aparținîndu-i lui Jacques Maritain, despre „contingent și necesar", care vor fi în mare măsură neinteligibile pentru publicul căruia i se adresează această antologie. Selecții din Gabriel Marcel sau din Simone Weil, sau unele dintre scrisorile pe care și le-au adresat Paul Claudel și André Gide cu privire la posibila convertire a acestuia din urmă, sau textul lui Newman despre „gramatica acceptării", sau cel al lordului Acton, sau fragmente din romanul lui Bernanos *Jurnalul unui preot de țară* – oricare dintre acestea ar fi fost mai interesante și mai bogate decît ceea ce a ales Kaufmann. Protestantismul este reprezentat într-un mod mai generos, dar tot inadecvat, prin două predici ale pastorului Niemoller, un extras inexpresiv din Paul Tillich (unul dintre eseurile din *Epoca protestantă* ar fi fost mult mai potrivit), cel mai puțin interesant dintre capitolele cărții epocale a lui Albert Schweitzer despre eshatologia Noului Testament, corespondența Barth-Brunner și slabul text al lui Enslin care a fost menționat mai sus. Ne putem întreba încă o dată: de ce tocmai acestea? De ce nu ceva mai substanțial din Barth sau Bultmann? În ceea ce privește iudaismul, Kaufmann face numai alegerea evidentă, Martin Buber, reprezentat printr-un capitol despre hasidism. De ce nu ceva mai important din Buber, să spunem un capitol din *Eu și tu* sau din *De la om la om*, sau, și mai bine, un text din Franz Rosenzweig sau Gershom Scholem? În ceea ce privește literatura de ficțiune, de ce numai Tolstoi și Dostoievski? De ce nu Hesse (să spunem *Călătoria spre Răsărit*) sau cîteva din parabolele lui Kafka sau *Apocalypse* (*Apocalipsa*) de D. H. Lawrence? Insistența asupra lui Camus, al cărui nume apare în titlu și al cărui mare eseu împotriva pedepsei capitale încheie cartea, pare foarte enigmatică. Camus nu a fost și nici nu a pretins că este religios. De fapt, unul din lucrurile pe care le accentuează în eseul său este acela că singura raționalitate plauzibilă a pedepsei capitale este aceea de pedeapsă religioasă, fiind deci cu totul inadecvată și obscenă din punct de vedere etic în societatea actuală postreligioasă, secularizată.

chiar dacă nu în favoarea religiei populare, pe care nu s-ar putea spune că vreuna din marile figuri religioase a admirat-o vreodată." Dar ce înțelege el prin „în favoarea" religiei? Oare noțiunea de „religie" are vreun înțeles *religios*? Să punem altfel întrebarea: pot fi oare învățați sau îndemnați oamenii să manifeste simpatie față de religie în general? Ce înseamnă să fii „religios"? Evident, nu e același lucru cu a fi „credincios" sau „ortodox". Părerea mea este că nu poți fi religios în general, tot astfel cum nu poți vorbi un limbaj în general; într-un anumit moment vorbești franceza sau engleza sau swahili sau japoneza, dar nu „limbajul". La fel, nu poți spune despre cineva că este un „religios", ci un credincios catolic, evreu, presbiterian, shintoist sau tallensi. Credințele religioase pot fi niște opțiuni, așa cum le-a descris William James, dar nu opțiuni generalizate. E ușor, firește, să se înțeleagă greșit lucrul acesta. Nu vreau să spun că trebuie să fii ortodox ca evreu, tomist atunci cînd ești catolic sau fundamentalist ca protestant. Istoria fiecărei comunități religioase importante este complexă și (așa cum sugerează Kaufmann) acele personalități care mai tîrziu au fost recunoscute drept mari învățători religioși s-au aflat în general într-o opoziție critică față de practicile religiei populare și față de multe dintre tradițiile propriilor credințe. Cu toate acestea, pentru un credincios noțiunea de „religie" (și decizia de a deveni un credincios) nu are sens ca o categorie definită. (Pentru criticul raționalist, de la Lucrețiu la Voltaire și Freud, termenul are un anumit înțeles polemic atunci cînd, în mod tipic, opune „religia" „științei" sau „rațiunii".) Și nici nu are vreun înțeles în calitate de concept al unei cercetări sociologice sau politice obiective. A fi religios înseamnă întotdeauna a adera într-un anumit sens (chiar și ca eretic) la un anumit simbolism și la o anumită comunitate istorică, oricare ar fi interpretarea acestor simboluri și a acestei comunități istorice pe care o poate adopta credinciosul. Înseamnă a fi implicat în anumite practici și credințe, nu doar a accepta asertiunile filosofice care afirmă că există o ființă pe care o putem numi Dumnezeu, că viața are sens etc. Religia nu este echivalentul poziției teiste.

Semnificaţia cărţii lui Kaufmann stă în faptul că ea este încă un exemplu al unei atitudini moderne majoritare care mi se pare în cel mai bun caz molatică şi care este, cel mai adesea, prezumţioasă din punct de vedere intelectual. Încercările intelectualilor laici moderni de a ajuta autoritatea zdruncinată a „religiei" ar trebui respinse de orice credincios sensibil şi de orice ateu onest. Dumnezeu-din-ceruri, certitudinea morală şi unitatea culturală nu pot fi restabilite prin nostalgie; pietatea plină de suspans a tovarăşilor de drum ai religiei impune o hotărîre fermă, prin acte de angajare sau de dezaprobare. Prezenţa unei credinţe religioase poate fi într-adevăr un beneficiu psihologic indubitabil pentru individ şi pentru o anumită societate. Dar nu ne vom putea bucura niciodată de roadele pomului fără a-i hrăni în acelaşi timp rădăcinile; nu vom reînvia niciodată prestigiul vechilor credinţe demonstrîndu-le beneficiile psihologice şi sociale.

Nici nu merită să mai întîrziem asupra conştiinţei religioase pierdute, pentru că ar însemna să echivalăm fără a sta pe gînduri religia cu *seriozitatea*, seriozitatea abordării problemelor umane şi morale importante. Majoritatea intelectualilor occidentali laici nici nu au dus cu adevărat pînă la capăt, în gîndirea sau în viaţa lor, opţiunea ateistă; sînt doar în pragul ei. Căutînd să atenueze duritatea unei alegeri, ei argumentează deseori că orice gîndire înaltă şi orice profunzime are rădăcini religioase sau poate fi considerată ca o atitudine „religioasă" (sau criptoreligioasă). Preocuparea faţă de problemele disperării şi dezamăgirii de sine pe care Kaufmann o subliniază în *Anna Karenina* şi în *Moartea lui Ivan Ilici* nu face din Tolstoi, în aceste scrieri, un purtător de cuvînt „în favoarea" religiei, aşa cum nu face nici din Kafka, după cum a arătat Günther Anders. Dacă, în sfîrşit, ceea ce admirăm în religie este poziţia ei „profetică" sau „critică", aşa cum sugerează Kaufmann, şi dorim să salvăm această poziţie (vezi şi conferinţele Terry ale lui Erich Fromm, *Psyhoanalysis and Religion – Psihanaliză şi religie*, cu distincţia dintre religia „umanistă" sau bună şi cea „autoritară" sau rea), atunci ne amăgim singuri. Atitudinea critică a profeţilor din Vechiul Testament are drept condiţii preoţia, cultul, istoria specifică a

Israelului; își are rădăcinile în această matrice. Critica nu poate fi desprinsă de rădăcinile sale și, în cele din urmă, de acea facțiune față de care se plasează pe poziții antagoniste. Astfel, Kierkegaard observa în *Jurnalul* său că protestantismul nu are sens luat în sine, fără opoziția dialectică față de catolicism. (Cînd nu există preoți, nu are sens să protestăm spunînd că fiecare laic e un preot; cînd nu există o lume de dincolo instituționalizată, n-are sens religios să denunți monasticismul și ascetismul și să rechemi oamenii în lumea aceasta și la vocațiile lor mundane.) Vocea criticului autentic merită totdeauna să fie ascultată în ce are ea mai specific. E pur și simplu fals și vulgar să spui despre Marx, așa cum au făcut-o Edmund Wilson în *To the Finland Station* (*Spre gara finlandeză*) și mulți alții, că el a fost cu adevărat un profet al zilelor noastre; așa ceva nu este adevărat nici în ceea ce-l privește pe Freud, deși aici s-ar părea că oamenii urmează indiciile autoidentificării mai degrabă ambivalente a lui Freud cu Moise. Elementul decisiv la Marx și Freud este atitudinea critică și pe de-a-ntregul laică pe care au adoptat-o față de toate problemele umane. Pentru energiile lor ca persoane și pentru imensa lor seriozitate morală ca gînditori, s-ar putea găsi cu siguranță un calificativ de recomandare mai bun decît asemenea evocări epuizate ale prestigiului învățătorului religios. Camus este un scriitor serios și demn de respect pentru că el caută să raționeze potrivit premiselor postreligioase. El nu aparține „istoriei" religiei moderne.

Dacă acceptăm acestea, devin mai limpezi încercările de a elabora consecințele serioase ale ateismului în ceea ce privește gîndirea reflexivă și moralitatea personală. Moștenirea lui Nietzsche constituie o asemenea tradiție: eseurile lui E. M. Cioran, de exemplu. Tradiția franceză a moraliștilor și antimoraliștilor – Laclos, Sade, Breton, Sartre, Camus, Georges Bataille, Lévi-Strauss – constituie o alta. Tradiția hegelian-marxistă, o a treia. Iar tradiția freudiană, care cuprinde nu numai opera lui Freud, ci și cea a disidenților, cum ar fi Wilhelm Reich, Herbert Marcuse (*Eros și civilizație*) și Norman Brown (*Viața împotriva morții*) este o alta. Faza creatoare a unei idei coincide cu perioada de-a lungul căreia ea insistă, agresivă, împotriva

limitelor ei, asupra a ceea ce o face deosebită; dar o idee devine falsă şi neputincioasă cînd caută reconcilieri, la preţuri reduse, cu alte idei. Seriozitatea modernă, în numeroasele ei tradiţii, există. Doar un scop intelectual rău este slujit atunci cînd estompăm toate limitele şi le numim religioase.

[1961]

Psihanaliza şi cartea lui Norman O. Brown *Viaţa împotriva morţii*

Apariţia cărţii lui Norman O. Brown *Life Against Death* (*Viaţa împotriva morţii*, 1959) pe *paperback* constituie un eveniment remarcabil. Împreună cu *Eros şi civilizaţie*, de Herbert Marcuse (1955), ea ilustrează o seriozitate nouă în ceea ce priveşte ideile freudiene, care arată că majoritatea scrierilor anterioare despre Freud publicate în America, fie cele ale eruditiei cu orientări de dreapta din revistele psihanalitice, fie studiile culturale de stînga ale „revizioniştilor“ freudieni (Fromm, Horney etc.), sînt irelevante din punct de vedere teoretic sau, în cel mai bun caz, superficiale. Dar mai importantă decît valoarea ei ca reinterpretare a minţii celei mai influente din cultura noastră este îndrăzneala cu care discută problemele fundamentale – ipocrizia culturii noastre, arta, banii, religia, munca, sexualitatea şi motivaţiile corpului. Gîndirea serioasă asupra unor asemenea probleme – în mod just, după părerea mea, centrate pe semnificaţia sexualităţii şi a libertăţii umane – a fost întreţinută continuu în Franţa de la Sade, Fourier, Cabanis şi Enfantin încoace; ea poate fi întîlnită astăzi în opere atît de diferite cum ar fi capitolele despre corp şi despre relaţiile concrete cu ceilalţi din *Fiinţa şi neantul*, de Sartre, în eseurile lui Maurice Blanchot, în *L'Histoire d'O* (*Povestea lui O*), în piesele şi proza lui Jean Genet.

Însă în America subiectele gemene ale erotismului şi libertăţii încep abia acum să fie tratate în mod serios. Cei mai mulţi dintre noi încă se mai simt chemaţi să ducă lupta atît de învechită împotriva inhibiţiilor şi afectării, considerînd sexualitatea drept ceva care are, de la sine înţeles, nevoie de o

exprimare mai liberă. O ţară în care interzicerea unei cărţi atît de reacţionare din punct de vedere sexual cum este *Amantul doamnei Chatterley* constituie o problemă serioasă se află în mod evident într-un stadiu foarte elementar al maturităţii sexuale. Ideile lui Lawrence despre sexualitate sînt foarte ştirbite de romantismul său de clasă, de mistica unui caracter distinct al masculinului, de insistenţa sa puritană asupra sexualităţii genitale; şi mulţi dintre apărătorii recenţi ai literaturii sale au recunoscut aceasta. Totuşi, Lawrence trebuie apărat, mai ales atunci cînd mulţi dintre cei care-l resping s-au retras pe poziţii şi mai reacţionare decît ale sale, considerînd sexualitatea drept un accesoriu al iubirii. Adevărul este că iubirea e mai sexuală, mai corporală decît şi-a imaginat chiar şi Lawrence. Iar implicaţiile revoluţionare ale sexualităţii în societatea contemporană sînt departe de a fi înţelese pe deplin.

Cartea lui Norman Brown este un pas în această direcţie. *Viaţa împotriva morţii* nu poate să nu şocheze, dacă e înţeleasă la nivel personal; căci este o carte care nu urmăreşte eventuala reconciliere cu vederile bunului-simţ. O altă trăsătură a cărţii este aceea că ea arată, în mod convingător, că psihanaliza nu trebuie dată la o parte – aşa cum au făcut-o mulţi intelectuali contemporani – ca încă un „ism" vulgar şi conformist (laolaltă cu marxismul, doctrina păcatului originar, existenţialismul, Zen-budismul etc., etc.). Deziluziile stîrnite de psihanaliză, care însufleţesc vocile cele mai sofisticate ale culturii noastre, sînt de înţeles; e greu să nu respingi o concepţie care a devenit deopotrivă atît de oficială şi atît de inofensivă. Vocabularul psihanalizei a devenit arma de rutină a agresiunii personale şi modul uzual de formulare a anxietăţii (şi deci de apărare împotriva ei) în rîndurile clasei mijlocii americane. Şedinţele de psihanaliză au devenit o instituţie burgheză în aceeaşi măsură ca înscrierea la colegiu; iar ideile psihanalitice, întrupate în piesele de pe Broadway, la televizune şi în filme, sînt prezente pretutindeni. Problema pe care o ridică ideile psihanalitice şi de care mulţi îşi dau acum seama este aceea că ele constituie o formă de retragere din, şi, deci, de conformare la lumea reală. Tratamentul psihanalitic nu provoacă societatea; el ne face să ne

reîntoarcem în lume, doar puțin mai capabili de a o suporta și lipsiți de speranțe. Psihanaliza e înțeleasă ca fiind antiutopică și antipolitică – o încercare disperată, dar fundamental pesimistă, de a salva individul de pretențiile opresive și inevitabile ale societății.

Însă dezamăgirea intelectualilor americani față de ideile psihanalizei este, ca și deziluzia anterioară față de ideile marxiste (cazuri paralele), prematură. Marxismul nu este stalinismul sau reprimarea revoluției din Ungaria; psihanaliza nu este analistul de pe Park Avenue sau revistele de psihanaliză sau gospodina din provincie care discută complexul oedipian al copilului ei. Deziluzia este atitudinea caracteristică a intelectualilor americani contemporani, dar ea este deseori produsul lenei. Nu avem suficientă tenacitate în fața ideilor, cum nu am fost îndeajuns de serioși sau îndeajuns de onești în ceea ce privește sexualitatea.

În aceasta constă importanța cărții lui Norman Brown *Viața împotriva morții*, ca și a cărții lui Marcuse *Eros și civilizație*. Brown, ca și Marcuse, urmărește ideile lui Feud ca pe o teorie generală asupra naturii umane – nu ca pe o terapie menită să-i readucă pe oameni într-o societate care le acutizează conflictele. Psihanaliza e concepută de Brown nu ca o modalitate de tratament pentru netezirea tăișurilor nevrotice ale nemulțumirii, ci ca un proiect pentru transformarea culturii umane și ca un nivel nou și mai înalt al conștiinței umane ca întreg. Categoriile psihanalitice ale lui Freud sînt astfel interpretate în mod corect, în terminologia lui Marcuse, drept categorii politice.

Pasul schițat de Brown, și care-l duce dincolo chiar de concepțiile lui Freud despre ceea ce făcea el însuși, este acela de a ne arăta că aceste categorii psihologice sînt și categorii corporale. Pentru Brown, psihanaliza (și el nu înțelege prin aceasta instituțiile contemporane ale psihanalizei) nu promite nimic mai puțin decît vindecarea scindării dintre trup și suflet; transformarea eului uman într-un eu trupesc și învierea trupului care e făgăduită de misticismul creștin (Boehme) și de Blake, Novalis și Rilke. Noi nu sîntem nimic altceva decît trup; toate valorile sînt valorile trupului, spune Brown. El ne invită să

acceptăm modul androgin de a fi și modul narcisic de autoexprimare, care zac ascunse în trup. Potrivit lui Brown, omenirea se află în mod inalterabil, în inconștient, într-o stare de revoltă împotriva diferențierii sexuale și organizării genitale. Miezul nevrozei umane este incapacitatea omului de a trăi în corp – de a trăi (adică de a fi sexual) și de a muri.

Într-o epocă în care nimic nu e mai obișnuit sau mai acceptabil decît critica la adresa societății și revolta împotriva civilizației, e bine să facem distincția între argumentele lui Brown (și ale lui Marcuse) și tendința critică generală, care este fie pueril nihilistă, fie în ultimă instanță conformistă și irelevantă (sau, adesea, în amîndouă felurile). Și, întrucît ambele cărți sînt deosebit de critice la adresa lui Freud în multe privințe, este de asemenea important să le deosebim de alte încercări de a modifica teoria freudiană și de a o extinde pînă la a o transforma într-o teorie a naturii umane și într-o critică morală a societății. Atît Brown, cît și Marcuse manifestă cea mai aspră opoziție față de interpretarea „revizionistă" blîndă a lui Freud, care domină viața culturală și intelectuală americană – pe Broadway, în creșe, la cocktailuri și în paturile conjugale din suburbii. Acest freudism „revizionist" (de la Fromm pînă la Paddy Chayevsky) trece drept o critică a Americii mecanizate, anxioase, cu creierul spălat de televiziune. El își propune să reinstituie valoarea individului, împotriva societății de masă; oferă idealul nobil al împlinirii prin dragoste. Însă critica revizionistă este superficială. Pentru că a afirma revendicările dragostei, cînd dragostea e înțeleasă drept confort, protecție împotriva singurătății, securitate a ego-ului – fără o analiză critică a tuturor revendicărilor sublimării –, nu îi face dreptate lui Freud. Nu este întîmplător faptul că Freud a ales să folosească cuvîntul „sex" cînd, așa cum a declarat el însuși, ar fi putut la fel de bine să folosească termenul „dragoste". Freud a insistat asupra sexului; a insistat asupra corpului. Puțini dintre urmașii săi i-au înțeles intenția sau modul în care aceasta putea fi aplicată la o teorie a culturii, două excepții fiind, în această privință, Ferenczi și nefericitul Wilhelm Reich. Faptul că atît Reich, cît și Ferenczi, așa cum spune Brown, au înțeles greșit

implicațiile gîndirii lui Freud – mai ales prin faptul că au acceptat primatul orgasmului – este mai puțin important decît faptul că ei au sesizat implicațiile critice ale ideilor lui Freud. Ei sînt cu mult mai fideli lui Freud decît psihanaliștii ortodocși, care, ca urmare a incapacității lor de a transforma psihanaliza într-o critică socială, trimit dorința umană din nou în domeniul reprimării.

Firește, într-o anumită măsură, maestrul își are discipolii pe care îi merită. Imaginea contemporană a psihanalizei ca formă de consiliere spirituală costisitoare cu privire la tehnicile de adaptare și reconciliere cu cultura derivă din înseși limitele gîndirii lui Freud, pe care Brown le subliniază cu grijă și amănunțit. Cu toate că a fost o minte revoluționară, Freud a sprijinit aspirațiile perene ale culturii represive. El a acceptat inevitabilitatea culturii așa cum este ea, cu cele două caracteristici principale – „un intelect din ce în ce mai puternic, care începe să guverneze viața instinctuală, și o internalizare a pulsiunilor agresive, cu toate avantajele și dezavantajele ce decurg de aici". Cei care văd în Freud un apărător al expresivității libidinale ar putea fi surprinși de ceea ce el numește „idealul psihic", căci acesta nu e nimic altceva decît „supremația intelectului".

Dintr-o perspectivă mai generală, Freud este un moștenitor al tradiției platonice a gîndirii occidentale, în cele două aserțiuni esențiale și corelative ale ei: dualismul dintre minte și trup și premisa valorii conștiinței de sine (atît din punct de vedere teoretic, cît și practic). Prima aserțiune este reflectată de acceptarea de către însuși Freud a punctului de vedere potrivit căruia sexualitatea este „mai prejos", iar sublimarea în artă, știință și cultură, „mai presus". Se adaugă la aceasta viziunea pesimistă asupra sexualității, care privește domeniul sexual drept arie a vulnerabilității în personalitatea umană. Pulsiunile libidinale se află, prin natura lor, într-un conflict incontrolabil, pradă frustrării, agresiunii și internalizării în vinovăție; instanța represivă a culturii e necesară pentru a ține în frîu mecanismele autorepresive instalate în însăși natura umană. A doua aserțiune se reflectă în modul în care terapia freudiană își asumă valoarea

curativă a conştiinţei de sine, a cunoaşterii în detaliu a modului în care sîntem bolnavi. A scoate la lumină motivele ascunse, gîndea Freud, înseamnă în mod automat a le anihila. Boala nevrotică este, în concepţia lui, o formă de amnezie, o uitare (o reprimare nemărturisită şi confuză) a trecutului dureros. A nu cunoaşte trecutul înseamnă a-i fi sclav, pe cînd a ţi-l aminti, a-l cunoaşte înseamnă a te elibera.

Brown critică aceste două presupoziţii ale lui Freud. Noi nu sîntem trup *versus* minte, spune el; aceasta înseamnă a nega moartea şi, deci, a nega viaţa. Iar conştiinţa de sine, despărţită de trăirile trupului, este de asemenea echivalentă cu negarea morţii, care înseamnă şi o negare a vieţii. Argumentaţia lui Brown, prea complicată pentru a o rezuma aici, nu implică o repudiere a valorii conştiinţei şi reflexivităţii. Este vorba, mai degrabă, de distincţie necesară. Este nevoie, pentru a vorbi în termenii lui, nu de o conştiinţă apolinică (sau de sublimare), ci de o conştiinţă dionisiacă (trupul).

Termenii „apolinic" şi „dionisiac" ne amintesc inevitabil de Nietzsche, şi această apropiere este justificată. Cheia acestei reinterpretări a lui Freud este Nietzsche. E interesant, totuşi, că Brown nu-şi pune analiza în relaţie cu Nietzsche, ci mai degrabă cu tradiţia eshatologică a creştinismului:

Specificiul eshatologiei creştine constă tocmai în respingerea ostilităţii platonice faţă de corpul uman şi faţă de „materie", în refuzul ei de a echivala calea platonică a sublimării cu mîntuirea supremă şi în afirmarea faptului că viaţa veşnică poate fi numai viaţa într-un trup. Ascetismul creştin poate ridica pedepsirea trupului căzut în păcat la niveluri pe care Platon nu şi le-ar fi putut imagina, însă speranţa creştină stă în mîntuirea acestui trup decăzut. De aici afirmaţia lui Tertulian: „Trupul va învia cu totul, trupul identic, trupul în întregimea lui". Sinteza catolică medievală dintre creştinism şi filosofia greacă, cu concepţia ei despre un suflet nemuritor, a compromis şi a aruncat în confuzie această problemă; dar protestantismul poartă întreaga povară a credinţei creştine specifice. Ruptura lui Luther de doctrina sublimării (lucrările bune) este decisivă,

dar teologul trupului înviat este cizmarul din Görlitz, Jacob Boehme.

Tendința polemică a cărții lui Brown, chiar dacă nu și detaliile extraordinare, poate fi constatată în pasajul citat. Ea este în același timp o analiză a tuturor aspectelor teoriei freudiene, o teorie a instictului și a culturii și o suită de studii de caz istorice. Angajarea lui Brown față de protestantism ca față de un purtător de cuvînt al unei culturi care a depășit sublimarea este însă îndoielnică din punct de vedere istoric. Ca să formulăm doar critica cea mai evidentă, protestantismul înseamnă și calvinism, iar etica calvină (așa cum a arătat Max Weber) a dovedit propensiunea cea mai puternică spre idealurile sublimării și autoreprimării care sînt întrupate în cultura urbană modernă.

Cu toate acestea, plasîndu-și ideile în cadrul eshatologiei creștine (mai degrabă decît în termenii ateilor pătimași cum au fost Sade, Nietzsche și Sartre), Brown ridică unele probleme suplimentare foarte importante. Geniul creștinismului a reprezentat dezvoltarea, pornind de la iudaism, a unei viziuni istorice asupra lumii și a condiției umane. Iar analiza lui Brown, aliindu-se cu unele dintre făgăduințele ascunse în profunzimi ale eshatologiei creștine, deschide posibilitatea unei teorii psihanalitice a istoriei care nu reduce pur și simplu istoria culturală la psihologia indivizilor. Originalitatea cărții sale constă în faptul că ea elaborează un punct de vedere care este în același timp istoric și psihologic. Brown demonstrează că perspectiva psihologică nu implică în mod necesar o respingere a istoriei, în termenii aspirațiilor ei eshatologice, și o resemnare față de „limitele naturii umane" și față de necesitatea reprimării prin intermediul culturii.

Însă, dacă așa stau lucrurile, atunci trebuie să reconsiderăm însuși sensul eshatologiei sau al utopiei. În mod tradițional, eshatologia a căpătat forma așteptării unei transcendențe viitoare a condiției umane, pentru întreaga omenire, în cursul istoriei înaintînd inexorabil. Și împotriva acestei așteptări, fie ea formulată în termenii eshatologiei biblice, în cei ai Iluminismului, ai ideologiei progresiste sau ai teoriilor lui Marx și Hegel, s-au

situat criticii „psihologi" moderni pe poziţii în mare măsură conservatoare. Dar nu toate teoriile eshatologice sînt teorii ale istoriei. Există şi un alt fel de eshatologie, care ar putea fi numită eshatologia imanenţei (prin opoziţie cu eshatologia transcendenţei, mai familiară). Aceasta este speranţa pe care Nietzsche, cel mai însemnat dintre criticii devalorizării platoniciene a lumii (şi ai moştenitorului acesteia, acel „platonism popular" cunoscut sub numele de creştinism), a exprimat-o în teoria „eternei reîntoarceri" şi a „voinţei de putere". Totuşi, în opinia lui Nietzsche o asemenea promisiune a imanenţei împlinite era accesibilă doar pentru puţini, pentru stăpîni, şi se întemeia pe o perpetuare sau pe o îngheţare a impasului istoric al unei societăţi formate din stăpîni şi sclavi; nu putea exista o împlinire colectivă. Brown respinge această logică a dominaţiei publice pe care Nietzsche o accepta ca fiind preţul inevitabil al împlinirii celor puţini. Cea mai mare laudă care i se poate aduce cărţii lui Brown este aceea că, lăsînd la o parte încercarea, importantă mai presus de orice, de a pătrunde şi a duce mai departe intuiţiile lui Freud, ea este prima încercare majoră de a formula o eshatologie a imanenţei în aceşti şaptezeci de ani care s-au scurs de la încercarea lui Nietzsche.

[1961]

Happening-urile – o artă a juxtapunerii radicale

A apărut recent la New York un gen nou și încă ezoteric de spectacol. La prima vedere, pare a fi un amestec între exponatul artistic și reprezentația teatrală, și acestor evenimente li s-a dat denumirea modestă și oarecum provocatoare de „*happening*"-uri[1]. Ele au fost reprezentate în poduri, în mici galerii de artă, în curți dosnice și în mici teatre, în fața unui public numărînd în medie între treizeci și o sută de persoane. A descrie un *happening* pentru cei care nu au asistat la asemenea reprezentații ar însemna să ne ocupăm exact de ceea ce nu este un *happening*. Ele nu au loc pe o scenă convențională, ci într-un cadru aglomerat de obiecte, care poate fi făcut, asamblat sau găsit, sau toate trei la un loc. În acest mediu, niște participanți, *nu actori*, se mișcă și mînuiesc obiecte într-o manieră antifonică și acompaniați (uneori) de cuvinte, de sunete nearticulate, de muzică, de străfulgerări de lumini, de mirosuri. *Happening*-ul nu are o intrigă, deși este o acțiune, sau mai bine zis o serie de acțiuni și evenimente. El evită, de asemenea, discursul rațional continuu, deși poate cuprinde cuvinte ca „Ajutor!", „*Voglio un bicchiere di acqua*", „Iubește-mă", „Mașină", „Unu, doi, trei...". Vorbirea este epurată și condensată prin risipire (există doar vorbirea exprimînd o nevoie) și apoi extinsă prin lipsa de efect, prin absența relațiilor dintre persoanele care iau parte la *happening*.

---

[1] O traducere aproximativă a cuvîntului ar fi aceea de „eveniment artistic spontan sau pus în scenă ad-hoc, bazîndu-se pe inspirația și capacitatea de improvizație a protagoniștilor" (Ștefan Balaban, *Dicționar de argou englez-român*; n. tr.).

Cei care realizează *happening*-uri la New York – dar ele nu reprezintă doar un fenomen al New York-ului: activități similare au fost realizate în Osaka, Stockholm, Köln, Milano și Paris de către grupuri fără legătură între ele – sînt tineri în jurul vîrstei de treizeci de ani. Ei sînt mai ales pictori (Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann) și cîțiva muzicieni (Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young). Numai Allan Kaprow, persoana care, mai mult decît oricine, a afirmat și a dezvoltat acest gen de spectacole, aparține mediului academic; a fost profesor de artă și istoria artei la Universitatea Rutgers și acum predă la Universitatea de Stat din New York, în Long Island. În cazul lui Kaprow, pictor și (timp de un an) discipol al lui John Cage, *happening*-urile au înlocuit începînd din 1957 pictura; *happening*-urile sînt, cum spune el, ceea ce a devenit pictura sa. Dar pentru majoritatea celorlalți lucrurile stau altfel; ei au continuat să picteze sau să compună muzică, pe lîngă participarea la unele *happening*-uri puse la cale de ei înșiși sau de vreun prieten.

Primul spectacol de acest fel a fost cel al lui Allan Kaprow, *Eighteen Happenings in Six Parts* (*Optsprezece* happening*-uri în șase părți*), prezentat în octombrie 1959 la inaugurarea galeriei Reuben, la crearea căreia a contribuit printre alții și Kaprow însuși. Timp de doi ani, galeriile Reuben, Judson și, mai tîrziu, Green au fost principalele medii de prezentare a *happening*-urilor la New York, cu participarea lui Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Robert Whitman etc.; în anii din urmă, singura serie de *happening*-uri a fost cea a lui Claes Oldenburg; ele sînt prezentate la fiecare sfîrșit de săptămînă în cele trei mici încăperi dosnice din „prăvălia“ sa pe East Second Street. În cei cinci ani de cînd *happening*-urile au fost prezentate în public, grupul s-a mărit, de la cercul inițial de prieteni apropiați, și concepțiile membrilor au pornit pe drumuri diferite; nici un fel de definiție a *happening*-urilor ca gen artistic nu va putea fi acceptată de toți cei care iau acum parte la ele. Unele spectacole sînt mai sărăcăcioase, altele, mai aglomerate de incidente; unele sînt violente, altele, spirituale; unele sînt asemănătoare unor

haiku-uri, altele sînt epice; unele sînt simple viniete, altele, mai teatrale. Totuşi, este posibil să se discearnă o unitate esenţială a formei şi se pot trage anumite concluzii asupra relevanţei *happening*-urilor în raport cu pictura şi teatrul. Kaprow, de pildă, a scris cel mai bun articol apărut pînă acum despre *happening*-uri, despre semnificaţia lor în general în contextul artei scenice contemporane şi despre evoluţia lor, mai ales în ceea ce-l priveşte pe sine însuşi, în numărul din mai 1961 al revistei *Art News*, la care îl trimitem pe cititor pentru o descriere a ceea ce se „întîmplă“ literalmente mai completă decît o voi face eu în articolul de faţă.

Poate că cea mai izbitoare trăsătură a *happening*-urilor o constituie modul în care ele tratează (este singurul cuvînt potrivit) publicul. Evenimentul pare conceput pentru a irita şi insulta publicul. Participanţii pot arunca spre public apă, monede sau praf de strănutat. Cineva poate scoate zgomote asurzitoare izbind într-o canistră de benzină sau poate flutura o torţă de acetilenă spre spectatori. Mai multe aparate de radio pot fi deschise simultan. Publicul poate fi silit să stea inconfortabil în picioare în camere înghesuite sau să lupte pentru locuri pentru a putea sta în picioare pe nişte scînduri aşezate deasupra unor bălţi adînci de cîţiva centimetri. Nu există nici o dorinţă de a satisface aşteptările publicului de a vedea ceva. De fapt, aceste aşteptări sînt deseori frustrate, unele dintre evenimente fiind jucate în semiîntuneric sau desfăşurîndu-se simultan în încăperi diferite. În *A Spring Happening* (*Un* happening *de primăvară*), de Allan Kaprow, prezentat în martie 1961 la Galeria Reuben, spectatorii au fost înghesuiţi într-un fel de cutie lungă semănînd cu un vagon de vite; pereţii de lemn au găuri prin care spectatorii se chinuiesc să vadă evenimentele care au loc afară; cînd *happening*-ul s-a terminat, pereţii cutiei s-au năruit şi spectatorii au fost goniţi de cineva care acţiona o maşină de tuns iarba.

(Această implicare abuzivă a publicului pare să asigure, în lipsă de altceva, coloana vertebrală dramatică a *happening*-ului. Cînd un asemenea *happening* constituie un spectacol mai pur şi publicul e format pur şi simplu din spectatori, ca în *The Courtyard* (*Ograda*), de Allan Kaprow, prezentat în noiembrie

1962 la Renaissance House, evenimentul este mult mai puţin dens şi convingător.)

O altă trăsătură izbitoare a unor asemenea *happening*-uri o constituie modul în care se raportează la timp. Durata unui *happening* este imprevizibilă; ea se poate situa oriunde între zece şi patruzeci şi cinci de minute; media este o jumătate de oră. Am observat, asistînd la destule spectacole de acest fel în ultimii doi ani, că publicul *happening*-urilor, un public fidel, care le apreciază şi, în mare parte, este experimentat, deseori nu-şi dă seama cînd s-au terminat şi trebuie să i se dea semnalul de plecare. Faptul că în rîndurile publicului vezi de cele mai multe ori aceleaşi feţe arată că acest fapt nu se datorează unei lipse de familiaritate cu forma respectivă de spectacol. Durata şi conţinutul imprevizibile ale fiecărui *happening* în parte este esenţială pentru producerea efectului. Aceasta se întîmplă din cauză că *happening*-ul nu are intrigă, nu povesteşte ceva, şi deci e lipsit de orice element de suspans (care ar implica astfel satisfacţia pe care o dă suspansul.)

Happening-ul acţionează prin crearea unei reţele asimetrice de surprize, fără punct culminant sau deznodămînt; este vorba de lipsa de logică a viselor mai degrabă decît de logica majorităţii formelor de artă. Visele nu au simţul timpului. La fel sînt şi *happening*-urile. Lipsite de subiect şi de discurs raţional consecvent, ele nu au trecut. Aşa cum sugerează însăşi denumirea lor, *happening*-urile sînt întotdeauna la timpul prezent. Aceleaşi cuvinte, dacă există cuvinte, sînt repetate iarăşi şi iarăşi; vorbirea este redusă la o bolboroseală. Şi aceleaşi acţiuni se repetă frecvent de-a lungul unui *happening* – un fel de bîlbîială gestuală – sau sînt executate cu încetinitorul, pentru a crea senzaţia opririi timpului. Uneori, *happening*-ul capătă o formă circulară, deschizîndu-se şi încheindu-se cu aceeaşi faptă sau cu acelaşi gest.

Unul din modurile în care *happening*-urile îşi afirmă libertatea faţă de timp este perisabilitatea lor deliberată. Un pictor sau un sculptor care face *happening*-uri nu creează ceva care poate fi vîndut. Nu poţi cumpăra un *happening*; îl poţi doar suporta. El se consumă la faţa locului. Aceasta ar părea să facă

din *happening*-uri o formă a teatrului, căci poţi doar să asişti la o reprezentaţie teatrală, nu o poţi lua cu tine acasă. Dar în teatru există un text, o „partitură" completă pentru spectacol, care e tipărit, poate fi cumpărată, citită, şi care are o existenţă independentă de orice reprezentare scenică. *Happening*-urile nu sînt nici teatru, dacă prin teatru înţelegem o piesă. Totuşi, nu e adevărat (aşa cum presupun unii din cei care asistă la asemenea spectacole) că *happening*-urile sînt improvizate la faţa locului. Ele sînt repetate cu grijă, de la o săptămînă la cîteva luni – deşi scenariul sau partitura este minimă, de obicei nu mai mult de o pagină de indicaţii generale de mişcare şi de descrieri ale materialelor folosite. O mare parte din ceea ce se petrece în timpul spectacolului a fost elaborat sau coregrafiat în cadrul repetiţiilor chiar de către cei care iau parte; şi, dacă *happening*-ul este prezentat mai multe seri la rînd, este probabil să difere substanţial de la un spectacol la altul, mult mai mult decît se întîmplă în teatru. Dar, chiar dacă un *happening* poate fi prezentat mai multe seri la rînd, aceasta nu înseamnă că el va intra într-un repertoriu care să poată fi reluat. O dată demontat după un spectacol sau o suită de spectacole, el nu este niciodată prezentat din nou. În parte, aceasta se datorează materialelor în mod deliberat ocazionale care sînt folosite într-un *happening* – hîrtie, lăzi de lemn, canistre de tablă, saci de împachetat, alimente, pereţi pictaţi pentru acea ocazie – materiale care adesea sînt literalmente consumate sau distruse în cursul reprezentaţiei.

Esenţiale într-un *happening* sînt materialele folosite – şi diferitele lor înfăţişări, dure sau moi, murdare sau curate. Preocuparea aceasta faţă de materiale, care ar putea să apropie *happening*-urile mai degrabă de pictură decît de teatru, se exprimă şi prin folosirea sau tratarea persoanelor ca obiecte materiale mai degrabă decît ca „personaje". Oamenii care participă la *happening*-uri sînt făcuţi deseori să pară nişte obiecte, închise în saci, în ambalaje complicate de hîrtie, în giulgiuri şi măşti. (Sau persoana poate fi folosită ca o natură moartă, aşa cum se întîmplă în spectacolul lui Allan Kaprow *Untitled Happening* (Happening *fără titlu*), prezentat în camera

instalaţiei de încălzire centrală de la subsolul Teatrului Maidman, în martie 1962, în care o femeie goală zăcea întinsă pe o scară suspendată deasupra spaţiului în care avea loc *happening*-ul.) Mare parte din acţiunea, violentă sau nu, a *happening*-urilor implică folosirea fiinţelor omeneşti ca obiecte materiale. De multe ori, persoanele fizice sînt folosite în mod brutal şi violent de către ele însele (sar, cad) şi de către ceilalţi participanţi (sînt ridicate, urmărite, azvîrlite, îmbrîncite, lovite, brutalizate); alteori, persoana este folosită într-un mod mai lent, mai senzual (mîngîieri, ameninţări, priviri) de către alţii sau de către ea însăşi. Un alt mod de folosire a oamenilor poate consta în descoperirea pătimaşă, repetată a însuşirilor senzoriale ale materialelor: fărîmarea unor bucăţi de pîine într-o găleată cu apă, aşezarea mesei, rostogolirea unui sul uriaş de hîrtie de-a lungul podelei, atîrnarea rufelor pe frînghie. *Car Crash* (*Accident de automobil*), de Jim Dine, prezentat la Galeria Reuben în noiembrie 1960, se încheie cu un bărbat care freacă şi striveşte bucăţi de cretă colorată de o tablă. Acte simple, cum sînt tusea sau ducerea unui obiect, un bărbat care se bărbiereşte sau un grup de persoane mîncînd vor fi repetate îndelung, pînă capătă un fel de frenezie demonică.

În ceea ce priveşte materialele folosite, nu se poate face deosebirea între decor, recuzită şi costume în cadrul unui *happening* aşa cum se poate face într-un spectacol de teatru. Lenjeria de corp sau tot felul de mărunţişuri, deşeuri şi ornamente pe care le poartă un participant constituie în tot atîta măsură o parte a întregii compoziţii ca şi siluetele de mucava mînjite cu vopsea care ies în relief din perete sau ca gunoaiele răspîndite pe duşumea. Spre deosebire de teatru şi de unele picturi moderne, în *happening* obiectele nu mai sînt plasate, ci risipite sau adunate laolaltă. *Happening*-ul are loc în ceea ce se poate numi un „mediu ambiant", şi acest mediu e de obicei dezordonat şi aglomerat la maximum, construit din materiale mai degrabă fragile, cum ar fi hîrtia sau pînza, sau care sînt alese pentru degradarea şi murdăria lor, sau pentru pericolul pe care îl reprezintă. *Happening*-urile constituie prin aceasta (în mod real, iar nu pur şi simplu ideologic) un protest împotriva

concepţiei muzeistice a artei – ideea că sarcina artistului e să facă obiectele care să fie păstrate şi îndrăgite. Nu poţi păstra un *happening* şi nu-l poţi îndrăgi decît aşa cum îndrăgeşti o petardă care ţîşneşte pe neaşteptate drept în faţa ochilor tăi.

Happening-urile pot fi numite de unii „teatru al pictorilor", ceea ce înseamnă – în afara faptului că majoritatea celor care le pun la cale sînt pictori – că ele pot fi descrise drept picturi animate sau, mai precis, drept „colaje animate" sau drept „*trompe l'œil* trezit la viaţă". Mai mult, *happening*-urile pot fi descrise ca o dezvoltare a şcolii newyorkeze de pictură din anii cincizeci. Dimensiunile gigantice ale multora din pînzele pictate în New York în ultimul deceniu, menite să-l copleşească şi să-l învăluie pe spectator, precum şi folosirea tot mai frecventă a materialelor, altele decît vopseaua, care aderă la suprafaţa pînzei şi care ulterior ies în afara acesteia arată că intenţia latentă a acestui tip de pictură este aceea de a se proiecta în spaţiul tridimensional. Este exact ceea ce au început să facă unii artişti în a doua jumătate a anilor cincizeci. Pasul crucial a fost făcut o dată cu demersul lui Robert Rauschenberg, Allan Kaprow şi al altora, într-o nouă formă numită „asamblaj", un hibrid alcătuit din pictură, colaj şi sculptură, folosind o varietate frenetică de materiale, mai ales sub forma deşeurilor şi resturilor, incluzînd plăcuţe de înmatriculare, tăieturi din ziare, cioburi de sticlă, părţi componente ale unor maşini şi ciorapii artistului. De la asamblaj pînă la transformarea întregii încăperi într-un „mediu" nu mai este decît un pas. Pasul final, *happening*-ul, pur şi simplu îi plasează pe oameni în acest mediu şi-i pune în mişcare. Nu e nici o îndoială că stilul unui *happening* – aspectul general de neglijenţă şi dezordine, înclinaţia de a încorpora materiale prefabricate sau lipsite de prestigiu artistic, mai ales gunoaie ale civilizaţiei urbane – se datorează în mare parte picturii şcolii din New York şi presiunii exercitate de aceasta. (Trebuie menţionat, totuşi, că Alan Kaprow consideră că folosirea gunoaielor urbane nu e un element necesar al formei *happening*-urilor; el susţine că *happening*-ul poate la fel de bine să fie compus şi performat într-un mediu pastoral, folosind materialele „curate" din natură.)

Astfel, pictura recentă oferă doar o cale de a explica înfăţişarea şi unele aspecte ale stilului *happening*-urilor. Dar nu explică şi forma lor. Pentru aceasta trebuie să ne îndreptăm privirile dincolo de pictură şi mai ales spre suprarealism. Prin supraralism nu înţeleg o anumită mişcare în pictură, inaugurată de manifestul lui Breton din 1924 şi căreia îi asociem numele lui Max Ernst, Dali, Chirico, Magritte etc., ci un mod de sensibilitate care traversează toate artele secolului al XX-lea. Există o tradiţie suprarelistă în teatru, în pictură, în poezie, în cinematografie, în muzică şi în roman; chiar şi în arhitectură există, dacă nu o tradiţie, cel puţin un candidat, arhitectul spaniol Gaudí. Tradiţia suprarealistă în toate aceste domenii artistice are în comun ideea distrugerii semnificaţiilor convenţionale şi a creării unor semnificaţii sau contrasemnificaţii noi prin juxtapunere radicală („principiul colajului"). Frumuseţea, în cuvintele lui Lautréamont, constă în „întîlnirea întîmplătoare a unei maşini de cusut şi a unei umbrele pe o masă de disecţie". Arta înţeleasă astfel este în mod evident însufleţită de agresiune, agresiune împotriva convenţionalismului presupus al publicului şi, mai ales, agresiune împotriva mediului însuşi. Sensibilitatea suprarealistă urmăreşte să şocheze, folosind tehnica juxtapunerii radicale. Chiar una dintre metodele clasice ale psihanalizei, asociaţia liberă, poate fi interpretată ca o dezvoltare a principiului suprarealist al juxtapunerii radicale. Acceptînd ca relevante orice afirmaţii nepremeditate ale pacientului, tehnica freudiană a interpretării pare a se întemeia pe aceeaşi logică a coerenţei dincolo de contradicţie cu care sîntem obişnuiţi în arta modernă. Folosind această logică, dadaistul Kurt Schwitters şi-a realizat strălucita sa suită de construcţii, *Merz*, de la începutul anilor douăzeci folosind materiale în mod deliberat nonartistice; unul din colajele sale, de exemplu, este asamblat din resturile culese din rigolele unui singur ansamblu de imobile. Aceasta ne aminteşte de modul în care Freud descrie metoda sa de a ghici semnificaţia din „grămada de gunoaie [...] a observaţiilor noastre", din colajul celor mai neînsemnate detalii; aşa cum limita în timp a consultaţiei zilnice a analistului este nu mai puţin arbitrară decît limita în spaţiu a unui ansamblu de clădiri,

din ale cărui rigole se aleg gunoaiele la întîmplare; totul depinde de accidentele creatoare ale aranjării şi ale intuiţiei. Putem vedea deci un fel de principiu involuntar al colajului în multe din artefactele oraşului modern; lipsa brutală de armonie a clădirii în ceea ce priveşte mărimea şi stilul, juxtapunerea anarhică a firmelor de magazine, paginaţia stridentă a ziarelor moderne etc.

Cu toate acestea, arta juxtapunerii radicale poate sluji unor scopuri diferite. O mare parte din ceea ce formează conţinutul suprarealismului a slujit scopurile ironiei – fie gluma, delicioasă în sine, pe seama a ceea ce e stupid, pueril, extravagant, obsesiv, fie satira socială. Acesta este în special scopul urmărit de mişcarea dadaistă şi de suprarealismul care a fost reprezentat la Expoziţia internaţională a suprarealismului la Paris, în ianuarie 1938, şi la expoziţiile de la New York, din 1942 şi 1960. Simone de Beauvoir descrie în volumul al doilea al memoriilor sale camera fantomelor, din 1938, după cum urmează:

În sala de la intrare se află una din creaţiile lui Dali: un taxi din care se revărsa ploaia, avînd înăuntru un manechin reprezentînd o femeie blondă, parcă leşinată, înconjurată de un fel de salată de lăptuci şi cicoare plină de melci. Aşa-numita „Rue Surréaliste" era presărată cu alte figuri asemănătoare, îmbrăcate sau goale, realizate de Man Ray, Max Ernst, Dominguez şi Maurice Henry. Cea a lui Masson [era] o fată închisă într-o cuşcă şi avînd drept căluş o pansea. Salonul principal fusese amenajat de Marcel Duchamp astfel încît să arate asemenea unei grote; se aflau acolo, printre altele, un eleşteu şi patru paturi grupate în jurul unui rug, în timp ce tavanul era acoperit cu saci cu cărbuni. Peste tot mirosea o cafea braziliană, şi diferite obiecte se înălţau în semiîntunericul sugerat cu grijă: o farfurie tivită cu blană, o masă oarecare cu picioarele unei femei. Din toate părţile, lucruri obişnuite cum ar fi pereţii şi uşile şi vazele de flori se eliberau de orice constrîngere omenească. Nu cred că suprarealismul a avut vreo influenţă directă asupra noastră, dar el impregnase însuşi aerul pe care-l respiram. Suprarealiştii, de exemplu, au fost cei care

au creat moda vizitelor la tîrgul de mărunţişuri, unde îmi petreceam, împreună cu Sartre şi Olga, după-amiezele de duminică.

Ultimul rînd al acestui citat e deosebit de interesant, căci ne reaminteşte modul în care principul suprarealist a dat naştere unui anumit tip de apreciere spirituală şi ironică a deşeurilor, obiectelor absurde şi demodate ale civilizaţiei moderne – gustul pentru un anumit gen de nonartă pătimaşă cunoscută sub numele de „*camp*"; ceaşca de ceai tivită cu blană, portretul executat din capace de sticle de Pepsi-Cola, scaunul de toaletă portabil sînt încercări de a crea obiecte care cuprind în ele o anumită ironie, de care privitorul sofisticat care ştie să-şi deschidă ochii în faţa acestei culturi „*camp*" poate să se folosească pentru a gusta filmele lui Cecil B. DeMille, *comics*-urile şi abajururile *Art Nouveau*. Principala condiţie a acestei ironii este ca obiectele să nu fie produse ale artei înalte sau ale bunului-gust într-un sens normal al cuvîntului; cu cît materialul e mai demn de dispreţ sau sentimentele exprimate sînt mai banale, cu atît mai bine.

Însă principiul suprarealist poate fi pus şi în slujba unor alte scopuri decît cel al ironiei: fie ironia dezinteresată a sofisticării, fie cea polemică a satirei. El poate fi înţeles într-un mod mai serios, terapeutic – în scopul reeducării simţurilor (în artă) sau a caracterului (în psihanaliză). Şi, în sfîrşit, el poate fi pus în slujba terorii. Dacă semnificaţia artei moderne constă în descoperirea, dedesubtul logicii vieţii de zi cu zi, a lipsei de logică a visului, atunci trebuie să ne aşteptăm ca arta care are libertatea de a visa să aibă şi propriul domeniu al emoţiilor. Există vise ironice, vise solemne şi coşmaruri.

Exemplele modului în care teroarea este pusă în slujba principiului suprarealist pot fi mai uşor ilustrate în artele care au o tradiţie figurativă dominantă, cum ar fi literatura şi filmul, decît în muzică (Varèse, Scheffer, Stockhausen, Cage) sau pictură (De Kooning, Bacon). În literatură ne putem gîndi la *Maldoror* al lui Lautréamont, la povestirile şi romanele lui Kafka şi la poemele despre morgă ale lui Gottfried Benn. În ceea ce

privește filmul, există cele două pelicule realizate de Buñuel și Dali, *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de Aur*, *Sîngele fiarelor*, de Franju și, mai recent, două filme scurte, unul polonez, *Viața e frumoasă*, și cel al americanului Bruce Connor, *A Movie* (*Un film*), precum și anumite momente din filmele lui Alfred Hitchcock, H. G. Clouzot și Kon Ichikawa. Însă cea mai bună înțelegere a principiului suprarealist folosit în scopul terorizării spectatorului se găsește în scrierile lui Antonin Artaud, un francez care a avut patru cariere importante și exemplare, ca poet, ca nebun, ca actor de film și ca teoretician al teatrului. În culegerea sa de eseuri *Teatrul și dublul său*, Artaud nu are în vedere nimic altceva decît repudierea totală a teatrului occidental modern, caracterizat prin cultul capodoperelor, prin accentul pus asupra textului scris (asupra cuvîntului), prin gama sa emoțională inconsistentă. Artaud scrie: „Teatrul trebuie să devină egalul vieții – nu al unei vieți individuale, al acelui aspect individual al vieții în care *personajele* triumfă, ci al acelei vieți eliberate care aruncă în lături individualitatea umană." Această transcendere a poverii și limitărilor individualității personale – care constituie o temă plină de speranță și pentru D. H. Lawrence și Jung – se realizează recurgînd la conținuturile preeminent colective ale visării. Numai în visele noastre pătrundem dincolo de nivelul călduț a ceea ce Artaud numește cu dispreț „omul psihologic și social". Însă a visa nu înseamnă pentru Artaud pur și simplu poezie, fantezie; înseamnă violență, nebunie, coșmar. Legătura cu visul va da naștere în mod necesar la ceea ce Artaud numește un „*teatru al cruzimii*", titlul a două dintre manifestele sale. Teatrul trebuie să-i ofere „spectatorului precipitatele pline de adevăr ale visului, în care înclinațiile sale spre crimă, obsesiile sale erotice, sălbăticia și himerele lui, sensul utopic al vieții și al materiei, chiar și canibalismul său se revarsă, la un nivel care nu este contrafăcut și iluzoriu, ci lăuntric [...]. Teatrul, ca și visele, trebuie să fie sîngeros și inuman."

Prescripțiile pe care le formulează Artaud în *Teatrul și dublul lui* descriu *happening*-urile mai bine decît orice altceva. Artaud arată legătura dintre trei trăsături tipice ale *happening*-ului:

în primul rînd, tratarea persoanelor într-o manieră suprapersonală sau impersonală; în al doilea rînd, accentul pus asupra spectacolului și sunetului, precum și neglijarea cuvîntului; în al treilea rînd, scopul declarat de a ataca și brutaliza publicul.

Apetitul pentru violență în artă nu e deloc un fenomen nou. După cum nota Ruskin în 1880 în atacul său împotriva „romanului modern“ (exemplele folosite de el sînt *Guy Mannering* și *Casa umbrelor*!, gustul pentru fantastic și exagerat, pentru exilații la marginea societății și dorința de a fi șocat constituite poate cele mai evidente caracteristici ale publicului modern. Inevitabil, aceasta îl împinge pe artist spre încercări tot mai intense de a trezi o reacție din partea publicului său. Întrebarea este doar aceea dacă o reacție trebuie întotdeauna să fie efectul spaimei. Consensul implicit al realizatorilor de *happening*-uri pare să fie acela asupra faptului că alte moduri de a stîrni (de exemplu excitarea sexuală) sînt de fapt mai puțin eficiente, ultimul bastion al vieții emoționale fiind spaima.

Este interesant totuși să notăm și faptul că această formă de artă care e menită să trezească publicul modern din comoda sa anestezie emoțională operează cu personaje anesteziate, decalate unul față de celălalt, cu mișcări lente, și ne prezintă imaginea unei acțiuni caracterizate în primul rînd de modul ceremonios de a se desfășura și de ineficiență. În punctul acesta artele suprarealiste ale terorii se împletesc cu sensul cel mai profund al comediei: afirmarea invulnerabilității. În miezul comediei există o anesteziere a emoțiilor. Ceea ce ne permite să rîdem în fața unor evenimente dureroase și grotești este faptul că ne dăm seama ca oamenii cărora li se întîmplă asemenea evenimente reacționează la un nivel insuficient. Oricît ar țipa oamenii aceștia, oricît s-ar zvîrcoli sau ar invoca cerul sau și-ar deplînge nefericirile, publicul știe că în realitate ei nu simt foarte intens. Protagoniștii marilor comedii au în ființa lor, cu toții, ceva dintr-un automat sau robot. Acesta e secretul diferitelor exemple de comedie cum sînt *Norii* de Aristofan, *Călătoriile lui Gulliver*, *comics*-urile lui Tex Avery, *Candide*, *Kind Hearts and Coronets* (*Inimi miloase și coronițe*), filmele lui Buster Keaton, *Ubu rege*, *The Goon Show* (*Spectacolul*

proştilor). Secretul comediei îl constituie faţa impasibilă a personajelor sau reacţia exagerată ori inadecvată, care reprezintă o parodie a unei reacţii adevărate. Comedia, deopotrivă cu tragedia, operează printr-o anumită stilizare a reacţiei emoţionale. În cazul tragediei, aceasta se realizează printr-o înălţare a normei sentimentelor, în cazul comediei, prin reacţiile insuficiente sau inadecvate în raport cu această normă.

Suprarealismul reprezintă poate cea mai largă accepţie a ideii de comedie, parcurgînd întreaga gamă, de la cuvîntul de spirit pînă la teroare. El este mai degrabă „comic“ decît „tragic“, pentru că suprarealismul (în toate ipostazele sale, dintre care fac parte şi *happening*-urile) accentuează extremele disrelaţiei – care constituie subiectul principal al comediei, aşa cum „relaţia“ constituie subiectul şi sursa tragediei. Eu, ca şi alţi spectatori, rîd adesea în timpul unui *happening*. Nu cred că aceasta se datorează faptului că sîntem puşi în încurcătură sau devenim nervoşi în faţa unor acţiuni violente şi absurde. Cred că rîdem pentru că ceea ce se petrece într-un *happening* este, în înţelesul cel mai profund al cuvîntului, nostim. Ceea ce nu face ca evenimentele să fie mai puţin înspăimîntătoare. Există ceva care ne face să rîdem, dacă pietăţile noastre sociale şi simţul foarte convenţional al seriozităţii ne îngăduie, în cele mai teribile catastrofe şi atrocităţi moderne. Există ceva comic în trăirea şi experienţa modernă ca atare, o comedie demonică, iar nu divină, tocmai în măsura în care experienţa modernă e caracterizată de situaţii, mecanizate şi absurde, de dis-relaţie.

Comedia nu e deloc mai puţin comică pentru că are un caracter punitiv; orice comedie are nevoie de un ţap ispăşitor, de cineva care să fie pedepsit şi exclus din ordinea socială reprezentată mimetic în spectacol. Ceea ce se petrece în *happening*-uri urmează doar prescripţiile lui Artaud pentru un spectacol care va lumina scena, adică distanţa dintre spectatori şi participanţi, şi care „îl va învălui pe spectator în mod fizic“. În *happening*, acest ţap ispăşitor este publicul.

[1962]

Note despre „*camp*“

Multe dintre lucrurile care există pe lume nu au primit nume; şi multe lucruri, chiar dacă au un nume, nu au fost niciodată descrise. Unul dintre acestea este sensibilitatea – inconfundabil modernă, o variantă a sofisticării, dar, de fapt, deloc identică cu aceasta – care e cunoscută sub denumirea de „*camp*“.

O sensibilitate (fiind deosebită de o idee) este unul din lucrurile despre care e cel mai greu să vorbeşti; dar există raţiuni speciale pentru care *camp*-ul, în special, nu a fost niciodată discutat. Nu e un tip natural de sensibilitate, dacă poate exista aşa ceva. În realitate, esenţa *camp*-ului este dragostea pe care o nutreşte faţă de nenatural, faţă de artificiu şi exagerare. Camp-ul este ezoteric – ceva asemenea unui cod privat sau chiar asemenea unei cărţi de identitate, în cadrul unor cercuri restrînse din marile oraşe. În afară de o schiţă leneşă de două pagini în romanul lui Christopher Isherwood *The World in the Evening* (*Lumea, seara*, 1954), nu se poate spune că a fost discutat în lucrări tipărite. A vorbi despre camp înseamnă deci a-l trăda. Dacă un act de trădare poate fi apărat, aceasta se poate face din raţiuni didactice sau în slujba demnităţii conflictului pe care-l rezolvă. În ceea ce mă priveşte, pledez pentru scopul autoinstruirii, fiind totodată determinată în acest demers de un conflict acut al propriei mele sensibilităţi. Sînt puternic atrasă şi aproape în aceeaşi măsură ofensată de *camp*. Acesta este motivul pentru care vreau să vorbesc despre el şi pentru care pot să o fac. Căci nici unul dintre cei care împărtăşesc din toată inima o anumită sensibilitate nu o poate analiza; poate doar,

oricare i-ar fi intenţiile, să o manifeste. Pentru a numi o sensibilitate, pentru a-i trasa contururile şi a-i povesti istoria e nevoie de o simpatie profundă, modificată de repulsie.

Deşi vorbesc doar despre sensibilitate – şi despre o sensibilitate care, printre altele, converteşte seriosul în frivolitate –, este vorba de fapt despre probleme grave. Cei mai mulţi consideră sensibilitatea sau gustul drept un domeniu al preferinţelor pur subiective, al acelor atracţii misterioase, mai ales de natură senzorială, care nu au fost aduse sub controlul raţiunii. Ei recunosc că asemenea considerente de gust joacă un rol în reacţiile lor faţă de oameni şi operele de artă. Dar această atitudine e naivă. Şi chiar mai rău decît atît. A privi de sus facultatea gustului înseamnă a te privi de sus pe tine însuţi. Căci gustul orientează orice reacţie umană liberă, care nu este un rezultat al rutinei. Nimic nu e mai decisiv din acest punct de vedere. Oamenii au gust, gust vizual, gust în ceea ce ce priveşte emoţiile – şi există un anumit gust în acţiuni şi în moralitate. Inteligenţa este şi ca un fel de gust: gustul faţă de idei. (Unul din lucrurile de care trebuie să ţinem seama este acela că un asemenea gust se poate dezvolta foarte inegal. E rar să găseşti o persoană care să aibă bun-gust vizual *şi* bun-gust în ceea ce priveşte oamenii *şi* ideile.)

Gustul nu are un sistem şi nici nu poate fi dovedit. Dar există ceva care s-ar putea numi logica gustului: sensibilitatea consistentă care întemeiază şi dă naştere unui anumit gust. O sensibilitate este ceva aproape inefabil, dar nu întru totul. Orice sensibilitate care poate fi îndesată cu de-a sila în tiparele unui sistem sau poate fi manevrată cu uneltele brute ale dovezilor nu mai e deloc sensibilitate. A împietrit într-o idee...

Pentru a prinde în capcana cuvintelor o sensibilitate, mai ales o sensibilitate care este vie şi puternică*, trebuie să fii

---

* Sensibilitatea unei epoci nu constituie doar aspectul ei cel mai decisiv, ci şi cel mai perisabil. Pot fi sesizate ideile (istoria intelectuală) şi comportamentul unei epoci (istoria socială) fără a atinge vreodată sensibilitatea şi gustul care au dat formă acestor idei şi acestui comportament. Rare sînt studiile istorice – cum sînt cel al lui Huizinga despre Evul Mediu tîrziu sau cel al lui Febvre despre Franţa secolului al XVI-lea – care să ne spună ceva despre sensibilitatea perioadei respective.

tenace şi agil. Forma unor însemnări disparate mi s-a părut mai adecvată decît cea a unui eseu (care pretinde o argumentare lineară, consecutivă) pentru a transcrie ceva din această sensibilitate, foarte alunecoasă. Este jenant să fii solemn şi academic atunci cînd este vorba despre *camp*. Rişti să produci tu însuţi un fel de *camp* de foarte slabă calitate.

Aceste note sînt dedicate lui Oscar Wilde.

„Ar trebui sau să fii tu însuţi o operă de artă, sau să porţi cu tine o operă de artă."

Fraze şi filosofări pentru a fi folosite de cei tineri

1. Pentru a începe la un nivel foarte general, *camp*-ul este un anumit tip de estetism. Este o modalitate de a vedea lumea ca fenomen artistic. Modalitatea aceasta, modalitatea *camp*, nu se exprimă în termenii frumuseţii, ci în termenii gradului de artificiu, de stilizare.

2. A scoate în evidenţă stilul înseamnă a dispreţui conţinutul sau a manifesta o atitudine neutră faţă de acesta. E de la sine înţeles că sensibilitatea *camp* e dezangajată, depolitizată – sau cel puţin apolitică.

3. Nu numai că există o viziune *camp*, o manieră camp de a privi lucrurile. Camp-ul este, de asemenea, o calitate care poate fi descoperită în obiecte şi în comportarea unor persoane. Există filme, veşminte, mobile, cîntece populare, romane, oameni, clădiri, camp... Distincţia aceasta este importantă. E adevărat, ochiul *camp* are puterea de a transforma experienţele. Dar nu orice poate fi considerat *camp*. Nu stă *totul* în ochiul privitorului.

4. Exemple la întîmplare de lucruri care fac parte din canonul *camp*-ului:

Zuleika Dobson[1]
lămpi Tiffany
filmele cu Scopitone

---

[1] Titlul unui roman de Max Beerbohm (n. tr.).

restaurantul *Brown Derby* pe Sunset Boulevard din Los Angeles
revista *The Enquirer* (ştirile şi relatările)
desenele lui Aubrey Beardsley
Lacul lebedelor
operele lui Bellini
regia lui Visconti la *Salomea* şi *Ce păcat că e o tîrfă*
unele ilustraţii de cărţi poştale ilustrate în stilul începutului de secol
King Kong, de Schoedsack
cîntăreaţa pop cubaneză La Lupe
romanul în xilogravuri al lui Lynn Ward, *God's Man* (*Omul lui Dumnezeu*)
vechile *comics*-uri de Flash Gordon
vestimentaţia feminină a anilor douăzeci (boa de pene, rochii cu franjuri şi mărgele etc.)
romanele lui Ronald Firbank şi ale lui Ivy Compton-Burnett
filmele pornografice vizionate fără plăcere

5. Gustul *camp* are o afinitate faţă de anumite genuri de artă în mai mare măsură decît faţă de altele. Veşmintele, mobila, toate elementele de decor vizual, de exemplu, joacă un mare rol în *camp*. Căci arta *camp* este deseori artă decorativă, accentuînd textura, suprafaţa senzuală şi stilul în detrimentul conţinutului. Muzica de concert, totuşi, fiind lipsită de conţinut, este rareori *camp*. Nu oferă prilejuri, să spunem, pentru contrastul dintre conţinutul stupid sau extravagant şi forma somptuoasă... Cîteodată, unele forme artistice devin în întregime saturate de spiritul *camp*. Baletul clasic, opera, filmele au dat multă vreme această impresie. În ultimii doi ani muzica populară (cea post-rock'n'roll, ceea ce francezii numesc *yé yé*) a fost şi ea anexată. Şi critica de film (cum ar fi listele cu „Cele mai proaste 10 filme pe care le-am văzut") este probabil astăzi cea mai importantă popularizatoare a gustului *camp*, pentru că cei mai mulţi oameni încă se duc la cinema într-un spirit de bună dispoziţie şi lipsit de pretenţii.

6. Poate fi corect să spui „e prea bun ca să fie camp". Sau „prea important", nu îndeajuns de marginal. (Mai multe despre aceasta mai tîrziu.) Astfel, personalitatea şi multe dintre operele lui Jean Cocteau sînt *camp*, dar nu şi cele ale lui André Gide; operele lui Richard Strauss, dar nu cele ale lui Wagner; concocţiile din Tin Pan Alley şi Liverpool, dar nu jazzul. Multe exemple de *camp* sînt lucruri care dintr-un punct de vedere „serios" sînt ori artă proastă, ori kitsch. Dar nu toate. Nu numai că arta *camp* nu este în mod necesar artă de proastă calitate, dar anumite genuri de artă care pot fi abordate ca fiind camp (de exemplu filmele importante ale lui Louis Feuillade) merită cea mai mare atenţie şi admiraţie.

„Cu cît studiem mai mult Arta, cu atît ne pasă mai puţin de Natură."

Decăderea minciunii

7. Toate obiectele şi persoanele *camp* conţin un grad important de artificiu. Nimic din natură nu poate fi *camp*... Chiar şi *camp*-ul rural este făcut de mîna omului, şi majoritatea obiectelor *camp* sînt urbane. (Şi, totuşi, deseori ele au o seninătate – sau o naivitate – care este echivalentul pastoralei. O mare parte din arta *camp* te duce cu gîndul la formula lui Empson „pastorala urbană".)

8. *Camp*-ul reprezintă o viziune asupra lumii în termenii stilului – dar ai unui anumit tip de stil. Este pasiunea pentru exagerat, pentru ceea ce este excentric, pentru lucrurile-care-sînt-ceea-ce-nu-sînt. Cel mai bun exemplu este *Art Nouveau*, cel mai tipic şi deplin dezvoltat stil *camp*. Obiectele *Art Nouveau* convertesc, un lucru în altceva: corpuri de iluminat care au forma unor plante înflorite sau un salon care pare o grotă. Un exemplu remarcabil: intrările în metroul din Paris proiectate de Hector Guimard la sfîrşitul anilor 1890 sub forma unor tulpini de orhidee din fier forjat.

9. În ceea ce priveşte persoanele, gustul *camp* corespunde mai ales atenuării pronunţate şi exagerării violente. Androginul

este în mod sigur una din marile imagini ale sensibilităţii *camp*. Exemple: siluetele leşinate, zvelte, sinuoase ale personajelor din pictura şi poezia prerafaelită; trupurile subţiri, fluide, asexuate din afişele şi tipăriturile *Art Nouveau*, înfăţişate în relief pe lămpi şi scrumiere; vidul fascinant, androgin din spatele frumuseţii desăvîrşite a Gretei Garbo. Aici, gustul *camp* scoate la iveală un adevăr de cele mai multe ori nerecunoscut al gustului: forma cea mai rafinată a atracţiei sexuale (ca şi forma cea mai rafinată a plăcerii sexuale) constă în a te îndrepta împotriva înclinaţiei fireşti a propriei sexualităţi. Lucrul cel mai frumos la bărbaţii virili este ceva feminin, cel mai frumos este, la femeile feminine, ceva masculin... Legat de gustul *camp* pentru nota androgină este ceva care pare cu totul deosebit, dar în realitate nu este: plăcerea de a exagera caracteristicile sexuale şi manierismele personalităţii. Din motive evidente, cele mai bune exemple pot fi citate din rîndurile vedetelor de cinema. Feminitatea siropoasă, flamboaiantă a unor Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; masculinitatea exagerată a lui Steve Reeves sau Victor Mature. Marii stilişti ai temperamentului şi manierismului, ca Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. Camp este tot ceea ce se înfăţişează între ghilimete. Nu e vorba despre o lampă, ci de o „lampă", nu despre o femeie, ci despre o „femeie". Căci a percepe nota de camp în obiecte şi persoane înseamnă să înţelegi „Fiinţa-jucînd-un-rol". Este extensia cea mai largă, în sensibilitate, a metaforei vieţii ca teatru.

11. Camp-ul este triumful stilului epicen. (Convertibilitatea dintre „bărbat" şi „femeie", „persoană" şi „lucru".) Dar orice stil, adică artificiu, este în ultimă instanţă epicen. Viaţa nu este stilizată. Nici natura.

12. Întrebarea nu este „De ce travestiuri, imitare, teatralism?", ci mai degrabă „Cînd capătă travestirea, imitarea, teatralul parfumul aparte al *camp*-ului?" De ce atmosfera din comediile lui Shakespeare (*Cum vă place* etc.) nu e hermafrodită, în timp ce aceea din *Cavalerul rozelor* este?

13. Linia de demarcaţie pare să se fi trasat în secolul al XVIII-lea; acolo sînt de găsit originile *camp*-ului (romanele gotice, chinezăriile, caricatura, ruinele artificiale şi aşa mai departe). Însă relaţia cu natura era cu totul diferită atunci. În secolul al XVIII-lea oamenii de gust fie patronau natura (Strawberry Hill), fie încercau s-o reproducă în ceva artificial (Versailles). Ei patronau de asemenea neobosiţi trecutul. Astăzi gustul *camp* elimină natura sau o contrazice de-a dreptul. Şi relaţia gustului *camp* cu trecutul este extrem de sentimentală.

14. O istorie de buzunar a *camp*-ului ar putea, fireşte, începe şi mai departe în urmă – cu artiştii manierişti ca Pontormo, Rosso şi Caravaggio, sau cu pictura extraordinar de teatrală a lui Georges de La Tour sau ca euphuismul în literatură (Lyly etc.). Totuşi, cel mai sigur punct de plecare pare să fie sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea, datorită acelei extraordinare sensibilităţi a epocii faţă de artificiu, suprafaţă, simetrie; datorită gustului ei pentru pictural şi înspăimîntător, convenţiilor elegante în reprezentarea sentimentelor instantanee şi totalei prezenţe a notei caracteristice – epigrama şi cupletul rimat (în cuvinte), înfloriturile (în gest şi în muzică). Sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea este marea perioadă a *camp*-ului: Pope, Congreve, Walpole etc., dar nu Swift; *les précieux* din Franţa; bisericile în stil rococo din München; Pergolesi. Ceva mai tîrziu: mult din Mozart. Însă în secolul al XIX-lea ceea ce se risipise în întreaga cultură înaltă devine acum un gust specific; capătă accente acute, ezoterice, perverse. Limitînd istoria doar la Anglia, vedem *camp*-ul continuînd vlăguit prin intermediul estetismului secolului al XIX-lea (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), răsărind în deplină înflorire o dată cu mişcarea *Art Nouveau* din artele vizuale şi decorative şi găsindu-şi ideologii conştienţi în scriitori „spirituali“ cum au fost Wilde şi Firbank.

15. Fireşte, cînd spunem că toate aceste lucruri sînt *camp* nu înseamnă că ele sînt doar atît. O analiză amănunţită a stilului *Art Nouveau*, de exemplu, nu l-ar putea echivala cu termenul *camp*. Dar o asemenea analiză nu poate ignora faptul că *Art Nouveau* poate fi trăit drept artă *camp*. *Art Nouveau* este o artă plină de

„conținut", chiar de un gen de conținut politico-moral; a fost un curent artistic revoluționar, impulsionat de o viziune utopică (ceva între William Morris și grupul Bauhaus) a unei politici și a unui gust organice. Dar există și o trăsătură a obiectelor *Art Nouveau* care sugerează o viziune dezangajată, neserioasă, „estetistă". Aceasta ne spune ceva important despre *Art Nouveau* – și despre ceea ce este lentila *camp,* care blochează conținutul.

16. Astfel, sensibilitatea *camp* permite un dublu sens în care pot fi considerate unele lucruri. Dar nu este vorba despre familiara construcție pe niveluri scindate, cel al unui sens literal, pe de o parte, și cel al unui sens simbolic, pe de altă parte. Este mai curînd deosebirea dintre lucrul ca purtător al unui sens, oricare ar fi acesta, și lucrul ca artificiu pur.

17. Aceasta reiese limpede din folosirea vulgară a termenului *camp,* ca verb, „*to camp*" („a poza"[1]). A poza este un mijloc de a seduce – unul care folosește manierismele flamboaiante susceptibile de o dublă interpretare; gesturile încărcate de duplicitate, cu un sens ironic pentru cunoscători și un altul, mai impersonal, pentru cei din afară. De asemenea, prin extensie, cînd termenul devine un substantiv, cînd o persoană sau un lucru este „un camp", este implicată o duplicitate. În spatele înțelesului „direct", public, al termenului există ceva care este o experiență privată, excentrică a lucrului despre care e vorba.

„A fi natural este o poză atît de greu de menținut..."

Un soț ideal

18. Trebuie să facem distincția între *camp*-ul naiv și cel deliberat. Camp-ul în stare pură este întotdeauna naiv, *camp*-ul care se știe pe sine însuși ca fiind camp (*„camping"*) oferă de obicei mai puțină satisfacție.

---

[1] Adjectivul *camp*, din care derivă verbul *to camp*, are sensul de efeminat, afectat; afișînd în mod conștient o atitudine artificială, exagerată, vulgară; homosexual (n. red.).

19. Exemplele pure de *camp* sînt neintenţionale; sînt cît se poate de serioase. Meşteşugarul *Art Nouveau* care face o lampă cu un şarpe încolăcindu-se împrejur nu glumeşte deloc, nici nu încearcă să fie fermecător. El spune, cu toată seriozitatea: „Voilà! acesta este Orientul!" Camp-ul autentic – de exemplu numerele concepute pentru comediile muzicale produse de Busby Berkeley pentru Warner Brothers la începutul anilor 1930 (*Strada 42*, *Căutătorii de aur* din 1933... din 1935... din 1937 etc.) – nu intenţionează să fie comice. Situarea în camp – piesele lui Noel Coward, să spunem – are această intenţie. Ar părea improbabil ca o mare parte din repertoriul tradiţional de operă să fie un *camp* atît de satisfăcător dacă absurdităţile melodramatice ale intrigii celor mai multe dintre opere n-ar fi fost luate în serios de compozitorii lor. Nu e nevoie să cunoaştem intenţiile private ale artistului. Lucrarea lui spune totul. (Să comparăm o operă tipică din secolul al XIX-lea cu *Vanessa* de Samuel Barber, o capodoperă de *camp* manufacturat, calculat, şi deosebirea va apărea limpede.)

20. Probabil că intenţia de a fi *camp* este întotdeauna dăunătoare. Perfecţiunea unor filme ca *Trouble in Paradise* (*Rîsete în paradis*) şi *The Maltese Falcon* (*Şoimul maltez*), care se numără printre cele mai mari filme *camp* făcute vreodată, provine de la modul lin, lipsit de efort, în care este menţinut tonul lor. Nu la fel se întîmplă şi cu filmele faimoase ale anilor cincizeci care s-ar fi vrut *camp*, cum sînt *All about Eve* (*Totul despre Eva*) şi *Beat the Devil* (*Să-l baţi pe Diavol*). Aceste filme mai recente au şi ele unele momente mari, dar primul este atît de viclean şi al doilea atît de isteric, doresc atît de tare să fie camp încît îşi pierd ritmul tot timpul... Poate, totuşi, nu e atît vorba de o opoziţie între efectul neintenţionat şi intenţia conştientă, cît de relaţia delicată dintre parodie şi autoparodie în *camp*. Filmele lui Hitchcock sînt exemple clasice pentru această problemă. Cînd autoparodia e lipsită de efervescenţă şi dovedeşte în schimb (chiar şi sporadic) dispreţ faţă de propriile teme şi materiale – ca în *To Catch a Thief* (*Să prinzi un hoţ*), *Rear Window* (*Fereastra din dos*), *North by Northwest* (*Nord prin Nord-Vest*) –, rezultatele sînt forţate şi stîngace, rareori

camp. Un *camp* de succes – un film precum *Drôle de drame* (*Ce mai dramă*), de Carné; rolurile interpretate de Mae West și Edward Everett Horton; porțiuni din *Spectacolul proștilor* –, chiar și atunci cînd dovedește intenția de autoparodie, miroase de la o poștă a iubire de sine.

21. Deci, încă o dată, *camp*-ul se întemeiază pe inocență. Aceasta înseamnă că fenomenul *camp* dezvăluie inocența, dar și că, atunci cînd poate, o corupe. Obiectele, fiind obiecte, nu se schimbă atunci cînd sînt alese de către viziunea *camp*. Persoanele însă răspund cerinței publicului lor. Persoanele încep „să pozeze": Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead în *Lifeboat* (*Barca de salvare*), Bette Davis în *Totul despre Eva*. (Persoanele pot chiar să fie determinate să se situeze în *camp* fără s-o știe. Să ne gîndim la felul în care Fellini a făcut-o pe Anita Ekberg să se autoparodieze în *La Dolce vita*.)

22. Privit cu ceva mai puțină strictețe, *camp*-ul este fie cu totul naiv, fie pe de-a-ntregul conștient (atunci cînd te joci de-a *camp*-ul). Un exemplu din ultima categorie: înseși epigramele lui Wilde.

„Este absurd să-i împarți pe oameni în buni și răi. Oamenii sînt fie fermecători, fie plicticoși."

Evantaiul doamnei Windermere

23. În *camp*-ul naiv, sau pur, elementul esențial este seriozitatea, o seriozitate care eșuează. Firește, nu orice seriozitate care dă greș poate fi răscumpărată ca fiind *camp*. Numai cea în care se află amestecul cuvenit de exagerare, fantastic, pasiune și naivitate.

24. Cînd ceva este pur și simplu nereușit (mai degrabă decît camp), aceasta se întîmplă adesea pentru că are ambiții prea mediocre. Artistul nu a încercat să facă ceva cu adevărat ieșit din comun („e prea mult", „e prea fantastic", „nu e de crezut" sînt expresii standard ale entuziasmului camp).

25. Emblema *camp*-ului este spiritul extravaganței. Camp este o femeie care se plimbă într-o rochie făcută din trei

milioane de pene. Camp sînt picturile lui Carlo Crivelli, cu bijuteriile lor adevărate și insecte în *trompe l'œil* și crăpăturile din pereți. Camp este estetismul agresiv al celor șase filme americane ale lui Sternberg cu Marlene Dietrich, toate șase, cu excepția ultimului, *The Devil Is a Woman* (*Diavolul e o femeie*)... În *camp* există totdeauna o lipsă de măsură în calitatea ambiției, nu numai în stilul operei înseși. Clădirile lugubre și superbe ale lui Gaudí din Barcelona sînt *camp*, nu numai datorită stilului lor, dar și pentru că dezvăluie – mai cu seamă catedrala La Sagrada Familia – ambiția unui om de a face un lucru care nu poate fi desăvîrșit decît de generații întregi, de o întreagă cultură.

26. Camp este o artă care se propune pe sine însăși cu toată seriozitatea, dar care nu poate fi luată cu totul în serios pentru că este „prea mult". *Titus Andronicus* și *Straniul interludiu* sînt aproape *camp*, sau ar putea fi jucate ca artă *camp*. Ticurile și retorica publică ale lui De Gaulle sînt adesea *camp* pur.

27. O operă se poate apropia de arta *camp*, fără s-o atingă însă, pentru că reușește prea bine. Filmele lui Eisenstein sînt rareori *camp*, pentru că reușesc (din punct de vedere dramatic) fără surplus. Dacă ar fi puțin mai excentrice ar putea fi un *camp* de mare calitate – mai ales *Ivan cel Groaznic*, partea întîi și partea a doua. Același lucru se poate spune despre desenele și picturile stranii și manieriste ale lui Blake. Ele nu sînt *camp*; deși *Art Nouveau*, influențată de Blake, este.

Ceea ce este extravagant într-un mod inconsistent sau lipsit de pasiune nu este *camp*. De asemenea, nu poate fi *camp* ceva care nu pare să erupă dintr-o sensibilitate irepresibilă, necontrolată. Fără pasiune se obține doar un pseudocamp – care este doar decorativ, sigur, într-un cuvînt, șic. În pragul *camp*-ului se află unele lucruri atractive; fanteziile pline de viclenie ale lui Dali, prețiozitatea de croitorie de lux a lui Albicocco, în *Fata cu ochi de aur*. Dar aceste două lucruri – *camp*-ul și prețiozitatea – nu trebuie confundate.

28. S-o spunem din nou, *camp*-ul este încercarea de a face ceva extraordinar. Dar extraordinar, adesea, în înțelesul de fermecător, deosebit. (Linia curbă, gestul extravagant.) Nu extra-

ordinar doar în ca efort. Formule ca aceea a lui Ripley, Incredibil-dar-adevărat, sînt rareori *camp*. Asemenea lucruri, fie ciudățenii naturale (cocoșul cu două capete, pătlăgica vînătă în formă de cruce), fie produsele unei trude enorme (omul care a mers de aici pînă în China în mîini, femeia care a gravat Noul Testament pe gămălia unui ac), sînt lipsite de recompensa vizuală – farmecul, teatralismul – care scot în evidență anumite extravaganțe ale *camp*-ului.

29. Motivele pentru care un film ca *On the Beach* (*Pe plajă*), cărți ca *Winesburg, Ohio* sau *Pentru cine bat clopotele* sînt nereușite pînă aproape de ridicol, dar nu proaste pînă la punctul de a fi gustate, este acela că sînt prea încăpățînate și pretențioase. Sînt lipsite de fantezie. Există camp în filme proaste cum ar fi *Fiul risipitor* și *Samson și Dalila*, serialul italian color în care rolul principal îl are supereroul Maciste, numeroase filme japoneze științifico-fantastice (*Rodan*, *Mysterianii*, *Omul H*), pentru că, în relativa lor vulgaritate și lipsă de pretenții, ele dovedesc o fantezie mai îndrăzneață și mai iresponsabilă – și deci sînt emoționante și pot fi savurate.

30. Firește, canonul *camp* se poate schimba. Timpul joacă aici un rol important. Timpul poate spori valoarea a ceea ce pare acum pur și simplu obstinat sau lipsit de fantezie, pentru că sîntem prea aproape, pentru că seamănă prea mult cu propriile noastre fantezii cotidiene, a căror natură fantastică nu o putem percepe. Sîntem mai în măsură să apreciem o fantezie atunci cînd nu este a noastră.

31. Din cauza aceasta atît de multe dintre obiectele prețuite de gustul *camp* sînt demodate, datate. Nu e vorba de dragostea pentru ceea ce este vechi ca atare. Este vorba doar de faptul că procesul de îmbătrînire și deteriorare permite detașarea necesară – sau trezește o simpatie necesară. Cînd tema este importantă și contemporană, eșecul unei opere de artă ne poate indigna. Timpul poate schimba aceasta. Timpul eliberează opera de artă de relevanța morală, oferindu-ne sensibilitatea *camp*... Un alt efect: timpul contractă sfera banalului. (Banalitatea este, vorbind în sesns strict, întotdeauna o categorie a contemporanului.) Ceea ce a fost banal poate, o dată cu trecerea timpului,

să devină fantastic. Mulţi dintre cei care ascultă cu plăcere muzica în stilul lui Rudy Vallee reînviată de grupul pop englez The Temperance Seven s-ar fi căţărat pe pereţi auzindu-l pe Rudy Vallee în epoca lui de glorie.

Astfel, lucrurile sînt *camp* nu atunci cînd îmbătrînesc, ci cînd noi ajungem să ne implicăm mai puţin în ele şi să putem gusta eşecul intenţiei lor, în loc să ne simţim frustraţi. Dar efectul timpului este imprevizibil. Poate că jocul actoricesc ca la carte (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) va putea părea camp într-o zi, aşa cum se întâmplă acum cu cel al lui Ruby Keeler – sau cu cel al lui Sarah Bernhardt din filmele realizate la sfîrşitul carierei ei. Sau poate că nu.

32. Camp-ul e glorificarea „personajului". O asemenea afirmaţie nu are importanţă – decît, fireşte, pentru persoana care o face (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. DeMille, Crivelli, De Gaulle etc.). Ceea ce apreciază ochiul *camp* este unitatea, forţa persoanei. În fiecare din mişcările ei, bătrîna Martha Graham este Martha Graham etc., etc.... Acest lucru e limpede în cazul marelui idol serios al gustului *camp*, Greta Garbo. Incompetenţa Gretei Garbo (sau cel puţin lipsa ei de profunzime) ca actriţă îi sporeşte frumuseţea. Ea este totdeauna ea însăşi.

33. Lucrul la care reacţionează gustul *camp* este „personajul momentan" (ceea ce este, fireşte, foarte în spiritul secolului al XVIII-lea) şi, invers, ceea ce îl lasă rece este simţul evoluţiei personajului. Personajul este înţeles ca o stare de incandescenţă continuă – o persoană fiind un lucru unic şi foarte intens. Această atitudine faţă de personaj constituie un element-cheie al teatralizării exprienţei, întruchipată de sensibilitatea *camp*. Şi ea ne ajută să înţelegem faptul că opera şi baletul sînt trăite ca fiind asemenea adevărate comori de *camp*, pentru că nici una din aceste forme nu poate face lesne dreptate complexităţii naturii umane. Oriunde este vorba despre evoluţia unui personaj, *camp*-ul îşi pierde din importanţă. Dintre opere, de exemplu, *Traviata* (în care apar unele mici evoluţii ale personajului) este mai puţin *camp* decît *Trubadurul* (care nu are asemenea elemente).

„Viaţa e un lucru prea important ca să vorbim vreodată serios despre ea.“

Vera sau Nihiliştii

34. Gustul camp îi întoarce spatele axei bun-rău a judecăţii estetice obişnuite. Camp-ul nu răstoarnă lucrurile cu susul în jos. Nu susţine că bunul ar fi rău sau că răul ar fi bun. Ceea ce oferă el artei (şi vieţii) este o categorie diferită, suplimentară, de criterii.

35. De obicei preţuim o operă de artă datorită seriozităţii şi demnităţii lucrului pe care îl realizează. O preţuim deoarece reuşeşte – în a fi ceea ce este şi, presupunem, în a îndeplini intenţiile de la care a pornit. Presupunem că există o relaţie adecvată, adică directă, între intenţie şi realizare. După asemenea criterii preţuim *Iliada*, piesele lui Aristofan, *Arta fugii*, *Middlemarch*, picturile lui Rembrandt, catedrala din Chartres, poezia lui Donne, *Divina Comedie*, cvartetele lui Beethoven şi – dintre oameni – pe Socrate, Iisus, Sfîntul Francisc, Napoleon, Savonarola. Pe scurt, panteonul culturii înalte: adevărul, frumuseţea şi seriozitatea.

36. Dar mai există şi alte moduri de sensibilitate creatoare în afara seriozităţii (tragice sau comice) a culturii înalte şi a stilului înalt de a evalua oamenii. Şi ar însemna să te amăgeşti pe tine însuţi, ca fiinţă umană, dacă ai avea respect doar pentru stilul culturii înalte, indiferent de ce ai mai putea face sau simţi pe furiş.

De exemplu, există un gen de seriozitate a cărui caracteristică este angoasa, cruzimea, tulburarea. Aici acceptăm o disparitate între intenţie şi rezultat. Vorbesc, evident, despre un stil de existenţă personală, precum şi despre un stil în artă; dar cele mai bune exemple vin din domeniul artei. Să ne gîndim la Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, să ne gîndim la majoritatea operelor de artă importante ale secolului al XX-lea, adică la arta al cărei scop nu este acela de a crea armonii, ci de a-şi suprasolicita mediul şi de a introduce subiecte din ce în ce mai violente şi mai irezolvabile. Sensibitatea aceasta insistă, de asemenea, asupra principiului potrivit căruia o operă în sensul

vechi al cuvîntului (din nou, în artă, dar şi în viaţă) nu mai este posibilă. Doar „fragmentele" mai sînt cu putinţă... Este limpede că aici se aplică standarde diferite de cele ale culturii înalte tradiţionale. Ceva este bun nu pentru că este desăvîrşit, ci datorită faptului că un alt fel de adevăr cu privire la condiţia umană, o altă experienţă a ceea ce înseamnă să fii om – pe scurt, o altă sensibilitate valabilă – s-a dezvăluit.

Şi cea de-a treia mare sensibilitate creatoare este *camp*-ul: sensibilitatea seriozităţii care eşuează, a teatralizării experienţei. Camp-ul refuză atît armoniile seriozităţii tradiţionale, cît şi riscurile unei identificări depline cu stările extreme ale simţirii.

37. Cea dintîi dintre aceste sensibilităţi, cea a culturii înalte, este fundamental moralizatoare. Cea de-a doua sensibilitate, cea a stărilor extreme ale simţirii, reprezentată de o mare parte din arta contemporană de „avangardă", îşi dobîndeşte forţa dintr-o tensiune între pasiunea morală şi cea estetică. Cea de-a treia, *camp*-ul, este pe de-ntregul estetică.

38. Camp-ul este o trăire pe deplin estetică a lumii. El întrupează o victorie a „stilului" asupra „conţinutului", a „esteticii" asupra „moralei", a ironiei asupra tragediei.

39. Camp-ul şi tragedia sînt antitetice. Există seriozitate în camp (seriozitate în măsura implicării artistului) şi, deseori, patos. Sfîşierea este, de asemenea, una dintre tonalităţile *camp*-ului. Caracterul sfîşietor al multora din scrierile lui Henry James (de pildă *Europenii*, *Vîrsta ingrată*, *Aripile porumbiţei*) determină proporţia mare a elementului camp în opera sa. Dar niciodată, niciodată nu există tragedie.

40. Stilul este totul. Ideile lui Genet, de exemplu, sînt foarte *camp*. Afirmaţia lui Genet potrivit căreia „singurul criteriu al unui act este eleganţa sa"* este practic interşanjabilă cu cea a lui Wilde, care spune că „în problemele de mare însemnătate, elementul vital nu este sinceritatea, ci stilul". Dar ceea ce contează pînă la urmă este stilul în care sînt expuse ideile. Ideile

* Interpretarea lui Sartre (în *Saint Genet*) este aceea că „eleganţa este acea însuşire a conduitei care transformă cea mai mare cantitate de fiinţă în aparenţă".

despre moralitate și politică în, să spunem, *Evantaiul doamnei Windermere* și în *Maiorul Barbara* sînt *camp*, dar aceasta nu doar datorită naturii lor. Ideile acestea sînt susținute într-o manieră deosebit de ludică. Ideile *camp* din *Maica Domnului a florilor* sînt afirmate prea mohorît și scrisul însuși reușește prea bine să fie elevat și serios pentru ca scrierile lui Genet să poată fi *camp*.

41. Țelul *camp*-ului este să detroneze seriozitatea. Camp-ul este ludic, este opus seriozității. Mai exact, *camp*-ul implică o relație nouă, mai complexă, cu „seriosul". Poți să fii serios în ceea ce privește frivolul și frivol față de ceea ce e serios.

42. Ești atras de *camp* atunci cînd îți dai seama că nu este suficientă „sinceritatea". Sinceritatea poate fi un simplu filistinism, îngustime intelectuală.

43. Mijloacele tradiționale de a trece dincolo de seriozitatea directă – ironia, satira – par vlăguite astăzi, inadecvate față de mediul suprasaturat din punct de vedere cultural în care se formează sensibilitateea contemporană. Camp-ul introduce un nou criteriu: artificiul ca ideal, teatralitatea.

44. Camp-ul propune o viziune comică a lumii. Dar nu e vorba de o comedie amară sau polemică. Dacă tragedia este o experiență a supraimplicării, comedia este o experiență a subimplicării, a detașării.

„Ador plăcerile simple, ele sînt ultimul refugiu al complexității."

O femeie fără importanță

45. Detașarea este prerogativa unei elite; și așa cum dandy-ul este surogatul aristocratului în ceea ce privește cultura creat în secolul al XIX-lea, tot astfel *camp*-ul este dandysmul modern. Camp-ul este răspunsul la întrebarea cum poți să fii un dandy în epoca culturii de masă.

46. Dandy-ul era sastisit de cultură: postura sa era disprețul sau, altminteri, plictiseala, *l'ennui*. El căuta senzații rare, neatinse de aprecierile masei. (Modelul: Des Esseintes din

romanul lui Huysmans *À Rebours – În răspăr –*, *Marius the Epicurean – Marius epicureul*[1] –, *Monsieur Teste* al lui Valéry.) El era dedicat „bunului-gust".

Cunoscătorul de *camp* a găsit nişte plăceri mai ingenioase. Nu în poezia latină sau în vinurile rare şi în jachetele de catifea, ci în plăcerile cele mai vulgare, mai comune, în artele de masă. Simpla folosire nu ştirbeşte obiectele plăcerii sale, întrucît el a învăţat să le posede într-un fel rar, cu distincţie. Camp-ul – dandysmul epocii culturii de masă – nu face nici o deosebire între obiectul unic şi obiectul producţiei de masă. Gustul *camp* transcende greaţa stîrnită de còpii şi replici.

47. Wilde însuşi este o personalitate de tranziţie. Omul care, cînd a sosit prima dată la Londra, arbora o beretă de catifea, cămăşi de dantelă, pantaloni de catifea pînă la genunchi şi ciorapi de mătase neagră nu s-a putut depărta prea mult, toată viaţa sa, de plăcerile unui dandy în stil vechi; conservatorismul acesta este exprimat în *Portretul lui Dorian Gray*. Dar multe din atitudinile sale ne duc cu gîndul la ceva mai modern. Wilde a fost cel care a formulat un element important al sensibilităţii camp – echivalenţa dintre toate obiectele – atunci cînd şi-a anunţat intenţia de a-şi „trăi pînă la capăt" porţelanurile alb-albastre, sau cînd a declarat că o clanţă de uşă poate fi la fel de admirabilă ca şi o pictură. Cînd a proclamat importanţa cravatei, a butonierei, a scaunului, Wilde anticipa spiritul democratic al *camp*-ului.

48. Dandy-ul în stil vechi detesta vulgaritatea. Dandy-ul în stil nou, îndrăgostit de *camp*, apreciază vulgaritatea. Acolo unde un dandy ar fi în permanenţă ofensat sau plictisit, un adevărat cunoscător al *camp*-ului este în permanenţă amuzat, încîntat. Dandy-ul ţinea o batistă parfumată la nas şi era mereu gata să leşine; cunoscătorul contemporan de *camp* amuşină duhorile şi se mîndreşte că are nervii tari.

49. Este vorba, fireşte, de o anume dibăcie. O dibăcie impulsionată, în ultimă analiză, de ameninţarea plictiselii. Relaţia dintre plictiseală şi gustul *camp* nu poate fi supraestimată

[1] Titlul unui roman din 1885 al lui Walter Pater (n. tr.).

niciodată. Gustul *camp* este prin natura sa posibil doar într-o societate a afluenţei, în societăţile sau cercurile în stare de a trăi psihopatologia afluenţei.

„Ceea ce este anormal în Viaţă se află în relaţii normale cu Arta. Este singurul lucru din Viaţă care se află în relaţii normale cu Arta."

Cîteva maxime pentru instruirea celor prea educaţi

50. Aristocraţia este o anumită poziţie faţă de cultură (ca şi faţă de putere), şi istoria gustului *camp* este în parte istoria gustului snob. Însă întrucît în ziua de azi nu mai există aristocraţi autentici care să promoveze gusturile mai aparte, cine mai este purtătorul acestui gust? Răspuns: o clasă improvizată, care s-a ales singură, alcătuită mai ales din homosexuali, care se constituie ca o aristocraţie a gustului.

51. Relaţia aparte dintre gustul camp şi homosexualitate trebuie explicată. Deşi nu este adevărat că gustul *camp* este gustul homosexualilor, există, fără îndoială, între ele o anumită afinitate şi întrepătrundere. Nu toţi liberalii sînt evrei, dar evreii au dovedit o afinitate specială pentru cauzele liberale şi reformiste. Astfel, nu toţi homosexualii au gusturi *camp*. Dar homosexualii, pretutindeni, constituie avangarda – şi publicul cel mai instruit – al *camp*-ului. (Analogia nu e aleasă în spirit frivol. Evreii şi homosexualii constituie minorităţile creatoare care ies în evidenţă în cultura urbană contemporană. Creatoare în cel mai adevărat înţeles al cuvîntului; ei sînt creatori de sensibilitate. Cele două forţe de pionierat ale sensibilităţii moderne sînt seriozitatea morală evreiască şi estetismul şi ironia homosexuale.)

52. Motivul înfloririi posturii aristocratice printre homosexuali pare să fie acelaşi ca în cazul evreilor. Pentru că orice sensibilitate slujeşte grupului care o promovează. Liberalismul evreilor este un gest de autolegitimare. La fel este şi gustul *camp*, care în mod limpede are ceva propagandistic în el. Nu mai e nevoie să spunem că această propagandă operează într-o

direcţie contrară. Evreii şi-au pus speranţele de integrare în societatea modernă în promovarea sensului moral. Homosexualii şi-au legat integrarea în societate de promovarea simţului estetic. Camp-ul este un dizolvant al moralităţii. El neutralizează indignarea morală, promovează spiritul ludic.

53. Cu toate acestea, chiar dacă homosexualii s-au aflat în avangarda lui, gustul *camp* este mult mai mult decît gustul homosexualilor. Evident, metafora vieţii ca teatru este deosebit de potrivită ca o justificare şi o proiecţie a unui anumit aspect al situaţiei homosexualilor. (Insistenţa *camp*-ului de a nu fi „serios", de a „juca un rol" se leagă de asemenea de dorinţa homosexualilor de a rămîne veşnic tineri.) Totuşi, am sentimentul că dacă homosexualii nu ar fi inventat, într-o măsură mai mare sau mai mică, *camp*-ul, s-ar fi găsit altcineva care să îl inventeze. Căci atitudinea aristocratică faţă de cultură nu poate dispărea, deşi ea nu poate persista decît în moduri tot mai arbitrare şi ingenioase. Camp-ul este (repet) relaţia faţă de stil într-o epocă în care adoptarea stilului – ca atare – a devenit cu totul problematică. (În epoca modernă, orice stil nou, dacă nu e de-a dreptul anacronic, trebuie să-şi facă apariţia pe scenă sub forma unui antistil.

„Ar trebui să ai o inimă de piatră ca să citeşti scena morţii micuţei Nell[1] fără să rîzi."

În conversaţie

54. Trăirile *camp*-ului se bazează pe marea descoperire a faptului că sensibilitatea culturii înalte nu deţine monopolul rafinamentului. Camp-ul afirmă că bunul-gust nu e pur şi simplu bun-gust; că există, cu adevărat, un bun-gust al prostului gust. (Genet vorbeşte despre aceasta în *Maica Domnului a florilor*). Descoperirea bunului-gust al prostului gust poate fi o eliberare. Omul care insistă asupra unor plăceri înalte şi serioase se

---

[1] Scenă deosebit de sentimentală, lacrimogenă, dintr-un roman de Dickens, *Prăvălia de vechituri* (*Old Curiosity Shop*) – n. tr.

lipsește de plăcere; el își restrînge continuu domeniul în care poate savura ceva; în exercițiul constant al bunului-gust, el poate ajunge să-și piardă aproape cu totul din vedere plăcerile. Aici, gustul *camp* se poate adăuga bunului-gust ca un hedonism îndrăzneț și ironic. Acesta îl face pe omul de gust să fie mai destins, mai jovial, pe cîtă vreme înainte el se expunea riscului de a rămîne prizonierul unei frustrări cronice. Își ușurează astfel digestia.

55. Gustul *camp* este, mai presus de toate, un mod de a savura, de a aprecia – nu o judecată. Camp-ul este generos. El vrea să savureze. Doar pare a fi maliție, cinism. (Sau, dacă e cinism, nu e un cinism nemilos, ci un cinism dulce.) Gustul *camp* nu afirmă că ar fi de prost gust să fii serios; nu strîmbă din nas în fața cuiva care reușește să fie dramatic în mod serios. El găsește succesul în anumite eșecuri pasionate.

56. Gustul *camp* este un fel de iubire, iubire față de natura umană. În loc să judece, el savurează micile triumfuri și intensitățile stîngace ale „personajului"... Gustul *camp* se identifică de fapt cu ceea ce savurează. Oamenii care împărtășesc o asemenea sensibilitate nu rîd de un obiect pe care îl etichetează drept „camp", ci se bucura de el. Camp-ul este un simțămînt plin de tandrețe.

(Aici s-ar putea compara *camp*-ul cu multe aspecte ale artei pop, care – atunci cînd nu e pur și simplu doar camp – întrupează o atitudine legată de acest fenomen, totuși foarte diferită. Arta pop este mai plată și mai rigidă, mai serioasă, mai detașată, în ultimă instanță nihilistă.)

57. Gustul *camp* nu se nutrește din iubirea care a impregnat anumite obiecte și stiluri personale. Absența acestei iubiri este motivul pentru care exemple de kitsch cum ar fi *Peyton Place* (cartea) și imobilul Tishman nu sînt *camp*.

58. Suprema afirmație camp: este bun pentru că este îngrozitor... Firește, nu se poate spune întotdeauna asta. Numai în anumite condiții, acelea pe care am încercat să le schițez în aceste note.

[1964]

O singură cultură și noua sensibilitate

În ultimii cîțiva ani s-au purtat multe discuții în legătură cu un pretins abis care s-ar fi căscat acum cîteva secole, o dată cu apariția revoluției industriale, între „două culturi“, cea literar-artistică și cea științifică. Potrivit unui asemenea diagnostic, orice persoană inteligentă și cu vorbire articulată din lumea modernă trăiește probabil într-una din aceste culturi, excluzînd-o pe cealaltă. Această persoană se va ocupa de documente diferite, tehnici diferite, probleme diferite; va vorbi o limbă diferită. Lucrul cel mai important este că tipul de efort necesar pentru a stăpîni una sau alta dintre aceste două culturi va fi foarte diferit. Deoarece cultura literar-artistică este considerată drept cultură generală. Ea se adresează omului în măsura în care e om; ea este cultură, sau mai bine zis promovează cultura, în sensul definit de către Ortega y Gasset: ceea ce îi rămîne unui om atunci cînd a uitat tot ce a citit. Cultura științifică este, dimpotrivă, o cultură pentru specialiști, se bazează pe reamintire și este structurată într-un mod care pune accentul exclusiv asupra efortului de a înțelege. În timp ce cultura literar-artistică urmărește interiorizarea, ingestia – cu alte cuvinte, cultivarea –, cultura științifică tinde spre acumulare și exteriorizare în instrumente complexe pentru rezolvarea problemelor, precum și spre tehnici specifice de însușire a cunoștințelor.

Deși T. S. Eliot crede că abisul acesta dintre cele două culturi a luat naștere într-o perioadă mai îndepărtată a istoriei moderne, vorbind, într-un eseu celebru, despre „disocierea sensibilității“, care a început în secolul al XVII-lea, legătura dintre această problemă și revoluția industrială pare întemeiată. Există

o antipatie istorică din partea multor intelectuali de formație literară și artiști față de schimbările care caracterizează societatea modernă – mai ales industrializarea și acele efecte ale ei pe care le-a resimțit oricine, cum ar fi proliferarea uriașelor orașe impersonale și dominația stilului anonim al vieții urbane. Nu are mare importanță dacă industrializarea, o creație a „științei" moderne, e privită după modelul secolului al XIX-lea și al începutului secolului al XX-lea, ca un proces zgomotos, poluant și artificial care sfidează natura și standardizează cultura, sau după modelul mai nou, tehnologia curată și automatizată care ia ființă în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Judecata este în mare parte aceeași. Oamenii de litere, simțind că însuși statutul umanității este pus în cauză de noua știință și de noua tehnologie, au privit cu oroare și au deplîns această schimbare. Însă oamenii de litere, fie că ne gîndim la Emerson și Thoreau și Ruskin, în secolul al XIX-lea, fie că ne gîndim la intelectuali din secolul al XX-lea care vorbesc despre știința modernă ca despre ceva nou, de neînțeles, „alienat", se află în mod inevitabil în defensivă. Ei știu că acum cultura științifică, domnia mașinii, nu mai poate fi oprită.

Reacția tipică la problema „celor două culturi" – iar problema este mai veche, precedînd cu mai multe decenii asertiunile simpliste și filistine ale lui C. P. Snow dintr-o conferință faimoasă de acum cîțiva ani – a constat într-o apărare facilă a funcției artelor (înțeleasă în termenii unei tot mai neclare ideologii a „umanismului") sau într-o prematură capitulare a funcțiilor artei în fața științei. Vorbind despre acea reacție, nu mă refer la filistinismul oamenilor de știință (și al artiștilor și filosofilor care le iau partea) care repudiază artele ca fiind imprecise, neadevărate sau, în cel mai bun caz, niște jucării. Mă refer la îndoielile serioase care s-au exprimat în rîndurile celor angajați cu pasiune în favoarea artelor. Rolul artistului individual, care creează obiecte unice în scopul de a trezi plăcerea și de a educa sensibilitatea și conștiința, a fost în repetate rînduri pus în discuție. Unii intelectuali de formație literară și unii artiști au mers atît de departe încît să prezică moartea, în cele

din urmă, a activității creatoare de artă a omului. Arta, într-o societate științifică automatizată, ar fi nefuncțională, inutilă.

Însă o asemenea concluzie este în mod evident nejustificată. Într-adevăr, întreaga problemă mi se pare pusă în termeni grosolani. Căci chestiunea „celor două culturi" presupune că știința și tehnologia se schimbă, sînt în mișcare, pe cînd artele ar fi statice, îndeplinind cine știe ce funcție umană perenă și generică (consolare? edificare? diversiune?). Numai pornind de la o asemenea premisă falsă poate crede cineva că artele ar fi în primejdie de a deveni obsolete.

Arta nu progresează, în sensul în care o fac știința și tehnologia. Însă artele se dezvoltă și își schimbă înfățișarea. De exemplu, în propria noastră epocă, arta devine în tot mai mare măsură domeniul unor specialiști. Cea mai interesantă și creatoare artă a vremii noastre nu mai e accesibilă celor care au o educație de ordin general; ea cere un efort special și vorbește un limbaj specializat. Muzica lui Milton Babbitt și Morton Feldman, pictura lui Mark Rothko și Frank Stella, dansul lui Merce Cunningham și James Waring pretind o educare a sensibilității; o asemenea ucenicie este cel puțin comparabilă cu dificultățile întîmpinate de cei care vor să stăpînească fizica sau ingineria actuală. (Dintre arte, doar romanul, cel puțin în America, nu ne oferă exemple similare.) Paralela între obscuritatea artei contemporane și cea a științei moderne e prea evidentă pentru a fi ignorată. O altă asemănare cu cultura științifică este simțul artei contemporane pentru istorie. Cele mai interesante opere de artă contemporane sînt pline de referiri la istoria genului; în măsura în care constituie un comentariu asupra trecutului artei, ele pretind cel puțin cunoașterea trecutului recent. După cum a subliniat Harold Rosenberg, picturile contemporane sînt acte critice în aceeași măsură în care sînt acte creatoare. Același lucru se poate spune și despre o mare parte din filmele, muzica, dansul și poezia și (în Europa) literatura recentă. Încă o dată, se poate observa o similitudine cu stilul științei – de data aceasta cu aspectul cumulativ al științei.

Conflictul dintre „cele două culturi" este de fapt o iluzie, un fenomen temporar născut într-o periaodă de profundă și

enigmatică schimbare istorică. Asistăm acum nu atît la un conflict între culturi, cît la crearea unui nou (potențial unitar) mod de sensibilitate. Această sensibilitate nouă își are rădăcinile, așa cum și trebuie să le aibă, în experiența noastră, în experiențe și trăiri care sînt noi în istoria umanității – în mobilitatea socială și fizică extremă; în aglomerarea scenei umane (atît oamenii cît și comoditățile materiale multiplicîndu-se într-un ritm ametitor); în disponibilitatea unor senzații noi, cum ar fi viteza (viteza fizică, ca în cazul călătoriilor cu avionul; viteza imaginilor, ca în cinema) și perspectiva panculturală a artelor, devenită posibilă prin reproducerea în proporții de masă a obiectelor de artă.

Ceea ce avem în față nu este moartea artei, ci o transformare a funcției artei. Arta, care s-a născut în societatea umană ca un act magico-religios și a evoluat spre o tehnică de zugrăvire și comentare a realității laice, și-a arogat în vremea noastră o nouă funcție – nici religioasă, nici slujind unei funcții religioase secularizate, nici pur și simplu seculară și profană (o noțiune care dispare o dată cu opusul ei, „religiosul" sau „sacrul"). Arta de azi este un nou tip de instrument, un instrument pentru modificarea conștiinței și pentru organizarea unor noi moduri de sensibilitate. Și mijloacele de a practica arta s-au extins în mod radical. Într-adevăr, ca răspuns față de această nouă funcție (mai mult simțită decît afirmată răspicat), artiștii au trebuit să devină esteticieni cu conștiință de sine, schimbîndu-și permanent mijloacele, materialele și metodele. Deseori, cucerirea și exploatarea unor noi materiale și metode scoase din lumea „nonartei" – de exemplu, din tehnologia industrială, din procesele și imaginile publicitare, din fantasmele și visele pur private și subiective – pare să constituie acum principalul efort al multor artiști. Pictorii nu se mai simt limitați la pînză și culori, ci folosesc părul, fotografiile, ceara, nisipul, cauciucurile de bicicletă, propriile lor periuțe de dinți și ciorapi. Muzicienii au trecut dincolo de sunetele instrumentelor tradiționale pentru a folosi instrumente muzicale transformate, sunete sintetice și zgomote industriale (de obicei imprimate pe bandă).

Tot felul de frontiere convenţionale au fost astfel sfidate; nu numai aceea dintre cultura „ştiinţifică" şi cea „literar-artistică" sau aceea dintre „artă" şi „nonartă", ci şi multe dintre distincţiile stabilite din chiar interiorul lumii culturii – aceea dintre formă şi conţinut, dintre frivolitate şi seriozitate şi (o distincţie favorită a oamenilor de litere) dintre cultura „înaltă" şi cea „inferioară".

Distincţia între cultura „înaltă" şi cea „inferioară" („de masă", „populară") se bazează în parte pe diferenţa dintre obiectele unice şi cele produse în proporţie de masă. Într-o epocă a reproducerii tehnice în proporţii de masă, munca artistului serios avea o valoare deosebită pur şi simplu pentru că era unică, pur şi simplu pentru că purta semnătura sa personală, individuală. Operele culturii populare (şi chiar şi filmele au fost incluse multă vreme în această categorie) erau considerate mai puţin valoroase, deoarece erau obiecte manufacturate, nepurtînd vreo semnătură personală – producţii de grup făcute pentru un public nediferenţiat. Însă în lumina practicilor artistice contemporane, această distincţie apare ca extrem de superficială. Multe dintre operele de artă serioase ale ultimelor decenii au un caracter evident impersonal. Opera de artă îşi reafirmă existenţa ca „obiect" (chiar ca obiect manufacturat sau produs pe scară largă, trăgîndu-şi forţele din arta populară) mai degrabă decît ca o „exprimare personală".

Explorarea impersonalului (şi a transpersonalului) în arta contemporană reprezintă noul clasicism; cel puţin, o reacţie împotriva a ceea ce se consideră a fi spiritul romantic domină cea mai interesantă parte a artei contemporane. Arta de astăzi, cu insistenţa ei asupra răcelii, cu refuzul ei faţă de ceea ce consideră a fi sentimentalism, cu spiritul ei de precizie, cu simţul ei pentru „cercetare" şi „probleme", e mai apropiată de spiritul ştiinţei decît de cel al artei în înţelesul demodat al cuvîntului. Deseori, munca artistului se află doar în ideea, în concepţia sa. E o practică familiară în arhitectură, fireşte. Şi ne amintim că pictorii renascentişti lăsau adesea anumite părţi din pînză în seama discipolilor şi că, în epoca de înflorire a concertelor instrumentale, cadenţa de la sfîrşitul primei părţi era lăsată la

discreţia inventivităţii solistului. Însă asemenea practici au o semnificaţie mai profundă şi mai polemică astăzi, în actuala epocă postromantică a artei. Cînd pictori cum ar fi Joseph Albers, Ellsworth Kelly şi Andy Warhol lasă anumite părţi ale operei, însăşi introducerea culorilor, să spunem, în seama unui prieten sau a grădinarului; cînd muzicieni cum ar fi Stockhausen, John Cage şi Luigi Nono invită colaborarea interpreţilor, lăsîndu-le libertatea unor efecte aleatorii, a inversării ordinii secvenţelor în partitură şi a improvizaţiilor – ei modifică regulile fundamentale pe care le folosesc cei mai mulţi dintre noi pentru a recunoaşte o operă de artă. Ei spun ce nu trebuie să fie arta. Cel puţin nu în mod necesar.

Trăsătura esenţială a noii sensibilităţi este aceea că modelul ei nu e opera literară, în primul rînd romanul. O nouă cultură, nonliterară, există astăzi, o cultură de a cărei existenţă însăşi, ca să nu mai vorbim de semnificaţie, cei mai mulţi dintre oamenii de litere nu au cunoştinţă. Acest nou sistem cuprinde cîţiva pictori, sculptori, arhitecţi, asistenţi sociali, regizori, tehnicieni de televiziune, neurologi, muzicieni, ingineri din domeniul electronicii, dansatori, filosofi şi sociologi. (Pot fi adăugaţi şi cîţiva poeţi şi prozatori.) Unele dintre textele fundamentale ale acestei noi alinieri culturale pot fi găsite în scrierile lui Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C. S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Gidieon, Norman O. Brown şi Gyorgy Kepes.

Cei care sînt neliniştiţi de abisul dintre „cele două culturi", adică practic toţi intelectualii de formaţie literară din Anglia şi America, consideră ca fiind de la sine înţeleasă o concepţie asupra culturii care în mod hotărît trebuie reevaluată. Această concepţie este poate cel mai bine exprimată de Matthew Arnold (pentru care actul cultural central este literatura, ea însăşi înţeleasă drept critică a culturii). Ignorînd pur şi simplu evoluţiile vitale şi fascinante (aşa-numita „avangardă") din celelalte arte şi orbiţi de propria lor implicare în perpetuarea vechii noţiuni de cultură, ei continuă să se agaţe de literatură ca model al exprimării creatoare.

Ceea ce îi acordă literaturii preeminența este bogata ei încărcătură de „conținut", atît reportaje, cît și judecăți morale. (Fapt care le permite celor mai mulți dintre criticii literari englezi și americani să se folosească de texte literare drept texte, sau chiar pretexte, pentru diagnosticele lor sociale și culturale, în loc să se concentreze asupra însușirilor unui anumit roman sau ale unei piese de teatru ca opere de artă.) Dar artele-model ale epocii noastre sînt de fapt cele cu mai puțin conținut și cu un mod de judecată morală mult mai rece, cum sînt muzica, filmele, dansul, arhitectura, pictura, sculptura. Practicarea acestor arte – care, toate, își extrag din belșug substanța, în mod natural și fără nici o jenă, din știință și tehnologie – constituie mediul noii sensibilități.

Problema „celor două culturi", pe scurt, pornește de la o înțelegere needucată, lipsită de spiritul contemporaneității, a actualei noastre situații culturale. Ea se naște din faptul că oamenii de litere (și oamenii de știință care nu posedă decît o cunoaștere superficială a artei, cum ar fi romancierul științifico-fantastic C. P. Snow) nu sînt conștienți de existența unei noi culturi și a unei noi sensibilități care se naște din ea. De fapt, nu poate exista o separare între știință și tehnologie, pe de o parte, și artă, pe de altă parte; tot așa cum nu poate fi vorba de o separare între artă și formele vieții sociale. Operele de artă, formele psihologice și formele sociale se reflecctă una pe cealaltă și se schimbă toate o dată. Dar, desigur, cei mai mulți întîrzie să înțeleagă aceste noi forme și să le facă față, mai ales astăzi, cînd schimbările se produc cu o rapiditate fără precedent. Marshall McLuhan a descris istoria umană ca pe o succesiune de acte de extindere tehnologică a capacității omului, fiecare dintre acestea realizînd o schimbare radicală a mediului nostru ambiant și a modurilor noastre de a gîndi, simți și evalua. Tendința, remarcă el, este de a transforma vechiul mediu ambiant într-o formă de artă (astfel, natura a devenit un recipient de valori estetice și spirituale în noul mediu industrial), „în vreme ce noile condiții sînt considerate corupte și degradate". În mod tipic, numai anumiți artiști ai unei epoci date „au resursele și curajul de a trăi în contact imediat cu mediul epocii lor [...]. De

aceea ei pot părea «a fi devansat vremea lor»... Cei mai timizi preferă să accepte [...] valorile mediului anterior, considerînd că aceasta ar continua realitatea vremii lor. Înclinația noastră firească este aceea de a accepta noile procedee (automatizarea, să spunem) ca pe un lucru ce poate fi adaptat la vechea ordine etică." Doar în termenii a ceea ce McLuhan numește vechea ordine etică problema „celor două culturi" mai poate părea o problemă autentică. Ea nu este o problemă pentru majoritatea artiștilor creatori ai vremii noastre (printre care am putea include și unii romancieri), deoarece cei mai mulți dintre acești artiști au rupt, fie că ei o știu sau nu, cu ideea lui Matthew Arnold despre cultură, considerînd-o depășită din punct de vedere istoric și uman.

Concepția lui Matthew Arnold despre cultură definește arta drept o critică a vieții – înțeleasă ca afirmare a unor idei morale, sociale și politice. Noua sensibilitate înțelege arta ca pe o extindere a vieții, o reprezentare a unor (noi) moduri de vitalitate. Nu există aici în mod necesar un refuz al evaluării morale. Numai dimensiunile problemei s-au schimbat; ea a devenit mai puțin generală, și ceea ce se sacrifică din punctul de vedere al explicitului discursiv se cîștigă în domeniul exactității și forței subliminale. Căci sîntem ceea ce putem vedea (auzi, gusta, mirosi și simți), chiar cu mai multă forță și într-un mod mai profund decît sîntem mobilierul ideilor pe care l-am stocat în mintea noastră. Firește, cei care vorbesc despre criza „celor două culturi" continuă să vadă un contrast extrem între știință, neinteligibilă și neutră din punct de vedere moral și tehnologic, pe de o parte, și arta angajată moral, universal umană, pe de altă parte. Dar problemele nu sînt chiar atît de simple, și n-au fost niciodată. O mare operă de artă nu este niciodată pur și simplu (și nici chiar mai ales) un vehicul pentru idei sau sentimente morale. Este, în primul rînd, un obiect care ne modifică propria conștiință și sensibilitate, schimbînd, fie și foarte puțin, compoziția acelui humus care hrănește toate ideile și sentimentele specifice. Umaniștii care se simt ultragiați sînt rugați să ia notă de aceasta. Nu e nevoie să se alarmeze cineva. O operă de artă nu încetează să reprezinte un moment în conștiința umanității,

atunci cînd conştiinţa morală e înţeleasă ca fiind doar una din funcţiile conştiinţei.

Senzaţiile, sentimentele, formele şi stilurile abstracte de sensibilitate au importanţa lor. Acestora li se adresează arta contemporană. Unitatea de bază pentru arta contemporană este nu ideea, ci analizarea şi extinderea senzaţiilor. (Sau, dacă este o „idee", atunci este o idee despre forma de sensibilitate.) Rilke îl descria pe artist ca pe un om care lucrează „spre o extindere a domeniilor simţurilor umane"; McLuhan îi numeşte pe artişti „experţi în luciditatea senzorială". Iar cele mai interesante opere ale artei contemporane (putem începe, privind îndărăt, cel puţin de la poezia simbolistă franceză) sînt aventuri ale senzaţiei, noi „amestecuri senzoriale". O asemenea artă este, în principiu, experimentală – nu dintr-un dispreţ elitist faţă de ceea ce este accesibil majorităţii, ci tocmai în sensul că ştiinţa este experimentală. O asemenea artă este de asemenea remarcabil de apolitică şi nedidactică, sau, mai degrabă, infradidactică.

Cînd Ortega y Gasset şi-a scris faimosul eseu *Dezumanizarea artei*, la începutul anilor 1920, el atribuia însuşirile artei moderne (cum ar fi impersonalitatea, excluderea patosului, ostilitatea faţă de trecut, caracterul ludic, stilizarea capricioasă, absenţa angajării etice şi politice) spiritului tinereţii, care, credea el, domină epoca noastră*. Privind retrospectiv, se pare că această „dezumanizare" nu însemna recuperarea unei inocenţe copilăreşti, ci era mai degrabă o reacţie foarte matură, în cunoştinţă de cauză. Ce altă reacţie decît angoasa, urmată de anestezie şi apoi de ironie şi de elevarea inteligenţei mai presus de sentiment, este posibilă în faţa dezordinii sociale şi atrocităţilor în masă ale epocii noastre şi – la fel de important pentru sensibilităţile noastre, chiar dacă faptul a fost mai puţin comentat – în faţa schimbării fără precedent în lucruri care orientează mediul nostru, de la ceea ce este inteligibil şi vizibil la ceea ce este invizibil şi abia inteligibil? Arta, pe care am

* Ortega remarcă, în acest eseu: „Dacă se poate spune că arta îl eliberează pe om, ea nu o poate face decît salvîndu-l de seriozitatea vieţii şi redîndu-i, în mod nesperat, copilăria."

caracterizat-o drept un instrument pentru modificarea și transformarea sensibilității și conștiinței, operează acum într-un mediu care nu poate fi aprehendat de către simțuri.

Buckminster Fuller a scris:

În cursul primului război mondial, industria a trecut dintr-o dată de la baza ei vizibilă la cea invizibilă, de la ceea ce lasă urme la ceea ce e fără urme, de la firele de legătură la aparatele fără fir, de la structurarea vizibilă la cea invizibilă a aliajelor. Lucrul cel mai important în ceea ce privește primul război mondial este acela că omul s-a îndepărtat pentru prima dată de spectrul senzorial considerat drept criteriu primar de acreditare a inovațiilor [...]. Toate produsele importante realizate de la primul război mondial încoace s-au petrecut în frecvențele infra și ultrasenzoriale ale spectrului electromagnetic. Toate ocupațiile importante ale oamenilor de azi sînt invizibile [...]. Vechii maeștri, care erau senzorialiști, au deschis o cutie a Pantdorei a fenomenelor non-senzoriale controlate, pe care evitaseră să le acrediteze pînă în clipa aceea [...]. Dintr-o dată, ei și-au pierdut adevărata măiestrie, pentru că începînd din clipa aceea ei nu mai înțelegeau în mod direct ce se petrecea. Dacă nu înțelegi, nu poți stăpîni... De la primul război mondial încoace, vechii maeștri au pierit...

Însă, firește, arta rămîne permanent legată de simțuri. Așa cum nu poți face culorile să plutească în spațiu (un pictor are nevoie de un anumit fel de suprafață, cum ar fi pînza, oricît ar fi de neutră și de lipsită de textură), tot astfel nu poți avea o operă de artă care să nu se insinueze în sistemul senzorial uman. Dar este important să se înțeleagă și că luciditatea sistemului senzorial uman nu are doar o istorie biologică, ci și una specifică, fiecare cultură punînd un anumit accent pe unele simțuri și inhibînd altele. (Același lucru e adevărat și în ceea ce privește extinderea gamei emoțiilor umane primare.) Aici intră (printre altele) și arta, și acesta este motivul pentru care arta interesantă a timpului nostru dă o asemenea senzație de angoasă și de criză, oricît de ludică și de abstractă și de neutră din punct de vedere

moral ar putea părea. Omul occidental, s-ar putea spune, a trecut printr-o masivă anesteziere senzorială (fapt concomitent cu procesul pe care Max Weber îl numeşte „raţionalizarea birocratică"), cel puţin de la revoluţia industrială încoace, iar arta modernă funcţionează ca un fel de terapie de şoc, deopotrivă copleşindu-ne şi eliberîndu-ne simţurile.

O consecinţă importantă a noii sensibilităţii (laolaltă cu abandonarea ideii lui Matthew Arnold despre cultură) a fost amintită în treacăt mai înainte, şi anume faptul că distincţia dintre cultura „înaltă" şi cea „inferioară" pare din ce în ce mai lipsită de semnificaţie. Pentru că o asemenea distincţie – inseparabilă de aparatura inventată pentru ea de Mathew Arnold – pur şi simplu nu mai are sens pentru o comunitate de artişti şi oameni de ştiinţă angajaţi în programarea senzaţiilor, dezinteresaţi de artă ca specie a ziaristicii morale. Arta a fost întotdeauna mai mult decît atît, în orice caz.

Un alt mod de a caracteriza situaţia culturală actuală, în aspectele sale cele mai active, ar fi să vorbim despre o nouă atitudine faţă de plăceri. Într-un anumit sens, arta şi sensibilitatea nouă împărtăşesc o viziune mai degrabă mohorîtă a plăcerii. (Marele compozitor francez Pierre Boulez şi-a intitulat un eseu important pe această temă, acum 12 ani, „Împotriva hedonismului în muzică".) Seriozitatea artei moderne exclude plăcerea în sensul familiar al cuvîntului – plăcerea unei melodii pe care să o poţi fredona ieşind din sala de concert, sau personajele unui roman sau ale unei piese de teatru, pe care să le poţi recunoaşte, cu care te poţi identifica şi pe care să le poţi diseca în termenii motivaţiilor lor psihologice realiste, un peisaj frumos sau un moment dramatic reprezentat pe o pînză. Dacă hedonismul înseamnă menţinerea vechilor forme care ne ofereau plăcere artistică (vechile modalităţi senzoriale şi psihice), atunci arta nouă este antihedonistă. Suferim atunci cînd ne sînt puse la încercare simţurile. Muzica nouă serioasă ne supără urechile, pictura nouă nu ne răsplăteşte în mod graţios privirea, filmele noi şi puţinele opere literare noi în proză sînt greu de înghiţit. Reproşul cel mai comun adus filmelor lui Antonioni ori

narațiunilor lui Beckett sau Burroughs este acela că sînt greu de urmărit sau de citit, că sînt „plicticoase". Însă această acuzație este în realitate ipocrită. Într-un anumit sens, nu există plictiseală. Plictiseala e doar un alt nume pentru o anumită specie de frustrare. Și noile limbaje ale artei interesante a timpului nostru sînt frustrante pentru sensibilitatea majorității oamenilor cultivați.

Însă scopul artei este totdeauna, pînă la urmă, să creeze plăcere – deși sensibilitățile noastre ar avea poate nevoie de timp pentru a putea ajunge din urmă formele de plăcere pe care le poate oferi arta unei anumite epoci istorice date. Și se poate spune de asemenea că, dacă vom sta să cîntărim antihedonismul ostentativ al artei contemporane serioase, sensiblitatea modernă este mai implicată decît oricînd în plăcere, în sensul obișnuit al cuvîntului. Deoarece noua sensibilitate cere mai puțin „conținut" în artă și este mai deschisă spre plăcerile „formei" și stilului, ea este de asemenea mai puțin snoabă, mai puțin moralizatoare – prin faptul că nu cere ca plăcerea să fie în mod necesar asociată în artă cu didacticismul. Dacă arta este înțeleasă ca o formă a disciplinei sentimentelor și o programare a senzațiilor, atunci sentimentul (sau senzația) pe care ne-o dă o pictură de Rauschenberg poate să semene cu aceea pe care ne-o dă un cîntec al formației The Supremes. Brio-ul și eleganța unei compoziții ca *Gloria și căderea lui Legs Diamond* de Budd Boetticher sau stilul de a cînta al lui Dionne Warwick pot fi apreciate ca un eveniment complex și plăcut. Ele sînt trăite fără condescență.

Ultimul aspect mi se pare că merită să fie subliniat. Căci e important să înțelegem că afecțiunea pe care o simt mulți dintre tinerii artiști și intelectuali față de artele populare nu reprezintă un nou filistinism (așa cum au fost adesea acuzați) sau o specie de antiintelectualism sau un mod de a abdica de la cultură. Faptul că mulți dintre cei mai serioși pictori americani, de exemplu, sînt și adepți ai „sunetului nou" în muzica populară *nu* e rezultatul căutării unei simple diversiuni sau relaxări, nu e, să spunem, ca și cum l-am vedea pe Schönberg jucînd tenis. Faptul acesta oglindește un mod nou, mai deschis, de a privi lumea și

lucrurile din lume, din lumea noastră. Nu înseamnă renunţarea la orice criterii: există multe lucrări de muzică populară stupide, ca şi o pictură sau filme şi muzică „de avangardă" inferioare şi pretenţioase. Adevărul este că există noi criterii, noi criterii ale frumuseţii şi stilului şi gustului. Noua sensibilitate este în mod provocator pluralistă; ea se dedică atît seriozităţii chinuitoare, cît şi distracţiei şi ironiei şi nostalgiei. Este, de asemenea, extrem de conştientă de istoria şi evoluţia ei, iar voracitatea entuziasmelor ei (şi a modului în care depăşeşte aceste entuziasme) este frenetică. Din perspectiva acestei noi sensibilităţi, frumuseţea unei maşinării sau a unei formule matematice, a unei picturi de Jasper Johns, a unui film de Jean-Luc Godard şi a personalităţilor şi muzicii grupului Beatles sînt deopotrivă de accesibile.

[1965]

Împotriva hermeneuticii, pentru o erotică a artei

Opțiunea lui Susan Sontag, în 1966, cînd îi apăreau reunite într-un volum articole de atitudine radicală sub titlul *Against Interpretation*, dat de o memorabilă luare de poziție din 1964, este acum istorie. Să plasăm, o treime de secol mai tîrziu, teza *împotriva hermeneuticii* în locul geometric cuvenit: în același an '66, Derrida își prezenta la Universitatea Johns Hopkins din Baltimore fulminanta intervenție *Structură semn joc în discursul științelor umane*, consacrînd, alături de Goldmann, Todorov și Barthes, *les sciences de l'homme*, domeniu la fel de „proaspăt" precum „invenția" însăși numită *om*, apud Foucault; în avanscena furiosului (și apoi neînamoratului) '68, momentul marca pragul între structuralismul ținut la zid în universitatea anglo-saxonă pînă la scandalul McCabe din Cambridge-ul anilor '80 și poststructuralismul încă mai repugnant demersului ambițios precis de sorginte protestantă. Pluteau în aer „schimbări de paradigmă", în atmosfera de *suspiciune* asimilată treptat hermeneuticii ca atare. Universitatea parcurgea cu o frenetică disponibilitate de adaptare drumul dintre respingerea de principiu și acceptarea de fapt.

„În locul unei hermeneutici avem nevoie de o erotică a artei", își încheia Sontag textul-manifest modelat, ca *stil*, după un nedeclarat dar nu greu de detectat îndreptar nietzschean. Dezvoltări aforistice punctau articulațiile deciziei de *a rupe cu tradiția fastidioasă*. Volumul trimitea la nume cu renume (Simone Weil, Camus, Georg Lukács, Sartre și Nathalie Sarraute, Godard și Antonioni, Norman O. Brown, și Freud), pentru a aduce, în final, laude fenomenului camp și a lăsa drept contribuție teoretică definirea *noii sensibilități* în cultura vremii. Cu greu se putea trece cu vederea refuzul de a înghiți *proliferarea interpretărilor*, încurajată de un complex de factori, de la imboldul tehnic al Noii Critici, cu deliciul celebrului *close reading* și savoarea ambiguității de expresie la, pur și simplu, politica *publish or perish* a campusului academic tot mai orientat pragmatic[1]. O puzderie de scrieri despre scrieri și scrieri despre scriere, în

---

[1] Despre complexitatea fenomenului scrie cu forță și farmec Ken M. Newton în *Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation* (Harvester Wheatsheaf, New York, London, 1990).

trena scrierilor despre Scriere, umpluse pînă la refuz spaţiul cîndva rezervat problemelor *vieţii.* Tocmai înstrăinarea de agenda marilor întrebări, prin hipertrofia formală şi – mai grav chiar – divorţul dintre scriere şi viaţă o deranjau pe revoltata americană de origine evreiască afirmată la vîrsta cristică de treizeci şi trei de ani într-un dialog susţinut cu venerabilul model european. *Împotriva interpretării* era, vădit, un punct de intersecţie, un cîmp de tensiuni, un orizont al despărţirii.

În spaţiul american, *interpretarea* ca întreprindere intelectuală era direct legată de noii critici, cu a lor aplecare asupra textului literar ca formă a „înţelegerii umane", în timp ce formaliştii ruşi ridicau „metoda" la rang de principiu suprem[1]. Dezvoltînd interesul *structural* faţă de *literaritatea* literaturii, poetica, la rîndu-i, prelua din instrumentarul analizei formaliste concepte precum descriere, acţiune, naraţiune sau figură – cea din urmă transformată în componentă esenţială a discursului de către Genette. La sfîrşitul anilor '60, Todorov promulga *Gramatica Decameronului* pe baze similare, văzînd în text nu un obiect literar, ci un set de funcţii. Jonathan Culler îşi urma *Poetica structuralistă* din 1975 cu eseul numit *Dincolo de interpretare*, un an mai tîrziu. Contactele cu *semiotica* şi *hermeneutica* puneau *structuralismul* într-o stare de fertilă criză. Oximoronica formulă aruncă astăzi incomparabil mai multă lumină asupra lucrurilor rearanjate postmodern. Cum apelul la lumină – mai multă lumină! – poate părea datat, dar, evident, nu desuet. Unde locuieşte gîndirea lui Susan Sontag în acest peisaj polimorf? Pentru a delimita spaţiul acestei *„minţi ca pasiune"*[2], vom face, mai întîi, o scurtă incursiune în timp.

***

Pînă în secolul al XVIII-lea doctrina creştină serveşte drept temelie nezdruncinată a credinţei europene. Învăţătura veterotestamentară şi cortegiul formal care o promovează sînt preluate şi prelucrate simbolic, în tradiţia iniţiată de Sfîntul Augustin. Din alcătuirea eschatologică astfel desăvîrşită se conturează un continuum iudeo-creştin căruia i se ataşează, definitoriu, fundalul păgîn greco-latin. Aceasta este mîndra tradiţie europeană, un imperiu spiritual cuprinzînd teritoriile cunoscute, făcîndu-le recognoscibile, asigurîndu-le reconfortanta identitate de *οικουμένη*, adică lumea largă resimţită ca *οικος*, „casa noastră". Anglistul va discerne modelul eleno-ebraic în sobra descriere a lui Matthew Arnold ori în

---

[1] O interesantă analiză a celor două şcoli oferă regretatul Raman Selden în *A Reader's Guide to Literary Theory* (The University Press of Kentucky, 1989).

[2] Sintagmă definitorie aleasă de Liam Kennedy drept titlu al monografiei Susan Sontag publicată la Manchester University Press, Manchester & New York, 1995.

ironicul *jewgreek* joycean. Pînă în secolul care marchează modernitatea clasică, așadar, *interpretarea* gravitează consecvent în jurul problematicii religioase, pentru că este cu precădere *interpretare biblică* angajată într-un asiduu program *ecumenic*.

Dar încă de la mijlocul secolului al XV-lea italianul Lorenzo Valla, într-un *Comentariu al Noului Testament*, aducea în prim-plan o dispută de maximă gravitate. Căutînd să străbată, prin textul *Vulgatei*, pînă la originalul grec, pentru a stabili legături cu creștinătatea primitivă, catolicul hermeneut renascentist constata cu stupoare că textul sfînt, Textul, fusese adulterat fără rușine de chiar fețe bisericești puse pe căpătuială! O donație constantină de proprietate funciară papală, de pildă, se întemeia pe niște interpolări operate în Scriptură! Valla deschidea, o dată cu uimirea sa de principiu, capitolul necuprinzător al *întemeierii* textului/Textului, deci al *valabilității* interpretării. Anticipa cu o jumătate de mileniu antifundaționalismul postmodern, atrăgînd, în fond, atenția asupra insuficienței textualiste, hrănită – ce ironie! – tocmai de o pasiune exagerată pentru text(ualism).

Suspiciunea lui Valla, precum suspiciunea de principiu a lui Ricœur, către finele secolului nostru, dezvelește violent decorul care se dovedise confortabil și dătător de cinstită speranță. Ce este *Biblia*, ne rămîne să ne întrebăm, o dată cu Valla: cuvîntul Domnului, o interpretare (sau alta), potrivit doctrinelor Bisericii, ori, poate, doar scriere omenească? Căci, dacă este Cuvîntul, cum a putut el fi tradus/trădat dintr-un grai în altul, pînă la a îngădui necuviincioase intervenții, și încă unele atît de meschine? Chiar și *interpretare* să fie, de ce permite *atîtea interpretări*, dacă Scriptura poartă pecetea divină? Iar, dacă este simplă lucrare omenească, atunci cum să mai aflăm temei în neîntemeierea ei? Chestionarul este coextensiv cu nașterea spiritului modern: umanismul secular pune la îndoială adevărurile moștenite. În ultimă instanță, nu înseamnă aceasta îndoială cu privire la Adevăr? Înseamnă, oricum, o privire detașată asupra tradiției.

Aplecarea asupra textului biblic devine critică, în întreaga ambiguitate a termenului, grație lui Schleiermacher, fondatorul *hermeneuticii moderne* și teoreticianul romantic al *interpretării ca înțelegere general umană*. Socotit întruchipare a spiritului protestant, Schleiermacher consacră *spiritul individual* ca bază a sentimentului religios. Pentru el, hermeneutica este *arta de a înțelege discursul altcuiva*, de unde și necesitatea de a cunoaște intim gîndirea, faptele, habitudinile celor dinaintea noastră. Funcția „organică" a cunoașterii, adică pătrunderea realității în devenirea ei, contrabalansează funcția „intelectuală" a argumentelor universaliste. Acestora din urmă le corespunde percepția masculină, care este deductivă, în contrast cu percepția feminină, intuitivă. Există, ca atare, o axă gramaticală a limbajului împărtășit de toți membrii unei comunități, cum există o axă psihologică, cea a întrebuințării concrete a

limbajului. Celei dintîi i-ar corespunde orizontul limbajului barthesian, celei de-a doua, stilul, acea verticală care întretaie personal granița comunitară. Într-un limbaj mai la îndemînă, le-am putea numi, încă o dată, *langue*, respectiv *parole*.

Pentru Schleiermacher hermeneutica este jocul *dintre* cele două, o *mediere* între cuvîntul frust, sigur, dar rece și cel trăit, mai puțin ferm, dar cald. Două extreme se cer evitate, anume „neînțelegerea calitativă a conținutului și neînțelegerea tonului sau neînțelegerea cantitativă"[1]. Urmează că *arta interpretării* are drept sarcină reconstituirea fiecăreia dintre rostirile date pe care le întîlnește în textul analizat. Și aici vor intra în echilibru caracterul obiectiv istoric al rostirii, adică „raportarea acesteia la totalitatea limbii și a cunoașterii"[2] respectivei comunități, pe de o parte, și caracterul subiectiv istoric al rostirii ca „fapt mental"[3]. Din dialectica acestor opuse deduce teoreticianul german rostul *cercului hermeneutic*, pe care îl și definește sistematic pentru prima dată în istoria interpretării. Așa cum un text capătă relevanță prin raportare la un corpus literar, un fragment la opera integrală și un cuvînt la pagina care îl înconjoară matern, tot astfel cărarea care duce către vocabularul Noului Testament pornește de la antichitatea clasică, trece prin elenismul macedonean, autorii evrei profani, scrierile deuterocanonice și Septuaginta – cea mai consistentă aproximare a limbii ebraice. Doar printr-un astfel de demers comparatist *interpretarea* ca *ex-plicatio* (*Aus-legung*) va fi cu adevărat o *facultas docendi*, „capacitate de a învăța pe altul". Să reținem pentru mai tîrziu implicitul accent *didactic*.

În fond, dorința, nevoia de *coerență* exprimată în *continuitate* alimentează logica *familiarului* opus sistematic necunoscutului. Operează, *tout court*, omologarea de principiu care conferă statutul de apartenență identitară. Viziunea integrativă, holistică a structuralismului lingvistic saussurian, precum interpretarea comportamentului societal în limbajul levi-straussian sau a celui economic în vocabular marxist, are ceva „religios" în esență: satisfacerea anume a acestei nevoi fundamentale de *motivare* a existenței noastre în lume. Insistența cu care omul caută o „credință de crezut"[4] capabilă a-i certifica credibilitatea standardelor și a-l convinge de valabilitatea acestora confirmă sensul religiei ca solidaritate

---

[1] Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism, And Other Writings* (tr. & ed. Andrew Bowie, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 22).

[2] *Ibid.*, p. 23.

[3] *Idem.*

[4] Teză elegant dezvoltată de Robert Scholes în *Strucutralism in Literature: An Introduction* (Yale University Press, New Haven & London, 1974) și amplificată la nivel de principiu al inteligibilității în remarcabila lucrare a lui Peter Caws *Structuralism: The Art of the Intelligible* (Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, New Jersey, 1988).

umană [*re-ligo, -are* „a lega (în partea de dinapoi), pentru a da stabilitate"].

Orice gest, orice tentativă de *interpretare* poartă în sine nevoia de *raportare la altceva* pentru *confirmarea propriei identităţi*. Ce promovează noii critici, dacă nu o *critică interpretativă*? Ce construieşte Northrop Frye într-o uriaşă operă hermeneutică, dacă nu un cuprinzător *cadru conceptual* menit a motiva vocabulele lingvistice şi imagistice pe care le folosim instinctiv ca paşaport de recunoaştere în spaţiul inseminat de Biblie? Ce face psihanaliza, dacă nu trasarea unei hărţi a imaginilor mentale pe care le împărtăşim într-un continuum căruia ne simţim mulţumiţi şi liniştiţi să-i aflăm cheia, precum, cîndva, trubadurii? Ce ne propune Stanley Fish, dacă nu statutul de membri cu drepturi depline ai unei *comunităţi interpretative* în interiorul căreia ne simţim bine, pentru că tot ce spunem şi facem, tot ce ni se spune şi se face se poate *uşor interpreta*, pentru că totul e *la noi acasă*, nu printre străini. Vorbim şi înţelegem ce vorbim. Între *verba* şi *res* se întinde o punte peste care trecem fără teamă. „Dincolo de interpretare" pîndeşte teama de necunoscut, mereu domesticită de siguranţa faptului de a *locui acasă*[1]. Extravagantele etimologii heideggeriene trădează, în ultimă instanţă, aceeaşi nevoie de justificare totală a existenţei noastre într-o lume în care sîntem, fatalmente, aruncaţi.

Şi totuşi, puntea se poate mişca sub picioarele noastre cînd ne aşteptăm mai puţin. Încercăm să ajungem dincolo, dar sîntem înnebuniţi de groaza că vom cădea în hău. Ne paralizează dispariţia limitei (*πέρας*) care era şi orizontul orientării noastre. În schimb, o stare de *ἄπειρον* precipită panica în noi. Dacă nu ne mai simţim stăpîni în lumea noastră, atunci poate că există chiar *aici* ceva străin, un strop de *acolo*, iar instabilitatea deictică are, „dincolo de interpretarea (imediată)", un solid temei al lipsei temeiului. La astfel de *aporii* referenţiale face repetat trimitere şi Susan Sontag în şarja „împotriva interpretării". O poziţie *pentru contra*, incomodă canonic, repulsivă spiritului tradiţional(ist), inchizitivă pînă la tentaţia de a îmbrăţişa larg şi generos *abisul* înspăimîntător. Rebelei americane care locuieşte o jumătate de an la Paris şi cealaltă jumătate la New York, unde şi-a construit lăcaşul intelectual, abandonînd locurile natale californiene (leagănul adus, de peste ocean, de o familie cu rădăcini semitic-europene niciodată *interpretate* satisfăcător), pionierei spiritului *camp* şi promotoarei unui estetism wildean în sînul unei culturi provincial convenţionale vom încerca să-i găsim afini în Lumea Veche. Încă o dată, *balansul între două lumi* dă nota distinctivă a acestui spirit angajat în confruntări hermeneutice.

***

[1] Teză preluată de Culler şi în *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981).

Prefață la instrumentalizarea hermeneuticii ca tehnică a interpretării gîndirii în secolul enciclopedic, epoca de cotitură – *criza conștiinței europene* – care este secolul al XVII-lea operează cîteva separări și diferențieri firești pentru noi, astăzi. Empiric și mercantil, *individualismul* la el *acasă* în cultura engleză sau în cea olandeză a vremii – ambele participante active la ample tranzacții coloniale intercontinentale – atașează o necesară surdină comandamentelor impuse de tradiție și nechestionate din principiu. Un evreu de origine portugheză născut la Amsterdam este expulzat din comunitatea ebraică pentru atitudinea sa critică la adresa Scripturilor. Numele lui este Baruch Spinoza. „Religia" lui intelectuală este cartezianismul, drept care Dumnezeu, precum legile matematice care dau coerență lumii, este de *înțeles*, deci de *interpretat* strict rațional.

Spinoza vede în bine și rău nimic altceva decît proiecții omenești, *interpretări* ale uneia sau alta dintre colectivitățile în care au trăit, trăiesc și vor trăi oameni. Un relativism etic aruncă, „dincolo de interpretarea (imediată)", lucrurile într-un plan mult mai profund. Îndoiala funciară pe care ne-o și și-o propune înseamnă o *interpretare neortodoxă* a Bibliei. Spinoza o face cu sporită energie, precum Valla înaintea sa, precum Luther, cînd dă în vileag practicile mecanice și supunerea oarbă față de niște reguli absurde. O preoțime înțepenită pe poziții niciodată puse la îndoială a impus *o singură interpretare*, impunînd-o drept *singura dreaptă, canonică*. Dar dacă există *mai multe adevăruri*? Dacă Scriptura nu este decît un text ca oricare altul, canonizat prin forța lucrurilor într-o lume obedientă? Vom întîlni și mai departe aceste adagii dubitative, cum le-am întîlnit și pînă acum. Spinoza desparte *rațiunea* de *credință*, *adevărul* de *înțeles*, propunînd *diferențieri hermeneutice* imposibil de trecut cu vederea astăzi[1].

Un loc special în istoria ideilor îl ocupă napolitanul Giambattista Vico, a cărui *Știință nouă* de la 1725 revoluționează gîndirea europeană stabilizată pe coordonate iluministe. Vico propune și el o *nouă hermeneutică* o dată cu renovarea fundamentului „științelor omului". Nu se poate contesta că antropologia, așa cum o înțelegem la sfîrșitul mileniului, este esențialmente tributară filonului central al teoriei vichiene. Abundența referirilor critice, a studiilor special destinate, a monografiilor dedicate lui Vico în ultimele cîteva decenii vorbește de la sine[2]. Pornit să plăsmuiască o „știință a societății" pe modelul „științei naturale" moștenite de la

---

[1] Este și sensul demonstrației lui Tzvetan Todorov în *Literature and Its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1987).

[2] Să menționăm doar John D. Schaeffer, *Sensus Communis: Vico, Rhetoric, and the Limits of Relativism* (Duke University Press, Durham & London, 1990). Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (The Johns

Galileo, Bacon și Newton, Vico ridică edificiul unei „fizici a omului", atîta vreme cît naturalei *φύσις* îi corespunde o *natură culturală*, un spațiu cult(ivat).

Nu sînt primitivi primitivii, afirmă cu convingere Vico. Dimpotrivă, înzestrați cu *sapienza poetica*, ei au din naștere puterea de a in-forma universul prin *metaforă, simbol, mit* – participante, toate, la actul de *interpretare a lumii*, mărturisitoare ale inalienabil umanei forțe metaforice. Or, ce este metafora dacă nu capacitatea de a stabili corespondențe, în numele *principiului unității în diversitate*? Ne-am obișnuit, pasivi și inerți, să acceptăm imaginea unei omeniri lipsite de puterea de a judeca lumea în zorii istoriei ei comunitare. Nici vorbă de așa ceva, intervine peremptoriu Vico. În copilăria sa, omenirea era *în armonie cu natura* (a cărei ironică pierdere răzbate dintr-un celebru poem arnoldian), pe care o *interpreta poetic*, pentru că o *înțelegea poetic*. A crede că am evoluat ca speță de la un stadiu prelogic la unul logic este ilogic. Nu. Am involuat de la holistica gîndire poetică la tehnica gîndire logică. Concluzia sună pe cît de heideggerian, pe atît de romantic.

Un grăitor citat din Petrarca servește ca motto al studiului lui Schaffer[1]:

col dir pien d'intelletti dolci et alti,
coi sospiri soavemente rotti
da questi magi trasformato fui.

Definindu-se ca descendent al faimosului Dolce Stil Nuovo, Francesco Petrarca își recunoaște apartenența la o tradiție elitistă (*alta*), în care subtilitatea conceptuală (*pien d'intelletti*) epuizează posibilitățile spiritului (*sospiri soavemente rotti*). Integratoare, poezia dublează această maximă potență a argumentului cu o maximă potență a expresiei (*dir dolce*), într-o alchimie desăvîrșită (*magica trasformazione*). Or, nu ne poate fi indiferentă pierderea magiei poetice survenită prin instalarea gîndirii abstracte – reducționism impardonabil, fals și periculos progres. Divorțul poeziei de argument va fi deplîns în celebra „disociere a sensibilității" a lui Eliot, la care aderă prin constituție și Susan Sontag.

Tot Schaeffer ne atrage atenția asupra prestigiului *frumoasei vorbiri* în tradiția europeană. Dacă *bătrîna retorică* înglobînd valori precum *libertatea, vitejia* și *destinul* – concepte vehiculate într-o firească tranzacție între vorbitor și auditoriu – ar putea da seamă precis de modul în care

---

Hopkins University Press, Baltimore & London, 1978), Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Routledge, London, 1992), toate descoperind în gînditorul italian un redutabil promotor al principiilor care diferențiază astăzi proiectul iluminist fundaționalist de reversul său postmodern.

[1] V. nota anterioară.

sînt deprinse aceste bunuri, am cunoaşte cu adevărat „secretele civilizaţiei“[1]. Ce cunoaştem, în schimb, este vichianul *sensus communis*, adică acel „capital“ împărtăşit de o comunitate ataşată unui set sau altuia de însemne identitare. Parte integrantă a civilizaţiei europene, *retorica* se împărtăşeşte din valorile *epistemologiei* şi merge în firesc tandem cu *hermeneutica*. Ba chiar, s-ar putea conchide, retorica este capătul firului care are la capătul opus hermeneutica: una încifrînd, cealaltă descifrînd rostul limbii, al cărei rost funciar este cunoaşterea.

Vom pătrunde astfel mai uşor articulaţiile demonstraţiei lui Vico, în al cărui orizont ideatic se îngemănează conceptul elin cu cel roman de *sensus communis*. Asistăm la o schimbare de paradigmă, dar „o schimbare înapoi“[2]: în locul analogului vizual al intelectului, formulă carteziană descinzînd din platonism, în prim-plan apare analogul oral al gîndirii mitopoietice. Evident, pasul este unul înainte, din moment ce recuperarea gîndirii prelogice este un cîştig. Pe acest fundal îşi desfăşoară napolitanul judecăţile etice şi lingvistice, ordonate de două principii *sui generis*. Mai întîi principiul lui *verum – factum*: oameni nu pot cunoaşte decît ceea ce fac de fapt sau ceea ce sînt capabili să facă. Ca atare, natura care li se arată ca „adevărată“, adică în perimetrul lui *verum*, devine „uman adevărată“ în perimetrul *poetic* al lui *factum*. Făurari, oamenii sînt, în acord cu spusa mitică, *poeţi*.

Există, apoi, principiul lui *verum – certum*, adică punerea de acord a legii naturale cu cea istoric formulată de oameni. Ambele principii se clădesc pe potrivirea *naturii* cu *cultura*, a ceea ce este în jur, în starea de dat primar (*na(t)ivus*), cu ceea ce devine acceptabil prin intervenţia armonioasă a omului (*cultus*). Se înţelege că natura devine cultură graţie *interpretării umane*, că *mediatorul* care a efectuat translaţia, fie el colectiv sau individual, a cuprins mental două realităţi pentru a le pune de acord. Încifrate întru lauda armoniei, cele două ni se dezvăluie prin descifrări interpretative. *Inevitabila hermeneutică*. Intrat în patrimoniul lui *factum*, datul natural este perceput ca *verum* în pofida vălului care îi îndulceşte contururile. Un *feedback* continuu între om şi instituţiile pe care le creează joacă exact rolul *metaforic* al textului poetic, care ridică frustul *verum* la nivelul acelui *factum* singular care se întemeiază estetic. Pe scurt, omenirea zis primitivă era şi rămîne singura garanţie că speţa poate accede la gesturi mîngîiate de spiritul divin.

Vichianul *sensus communis* ne apare, deci, drept motivaţia genuină a limbajului în răspărul simplei convenţii care pentru noi este zălogul saussurian. Nu potrivirea aleatorie a cuvîntului cu lucrul, ci „cuvîntul care spune adevărul“ – iată pariul lui Vico, la care subscrie, în felul ei, Sontag. Ce altceva ne invită să citim dialogul platonic despre forţa numelor, în

---

[1] *Op. cit.*, p. 1.
[2] *Idem.*, p. 3.

care Cratylos îl rușinează pe Hermogene? Dar *interpretarea plină*, adică prelogică, a lui ἦθος după Heidegger? Dar ecuația keatsiană *„beauty is truth, truth beauty"*? Nu consună ele cu pledoaria lui Sontag pentru o *„erotică a artei" în locul hermeneuticii*? Cum s-a putut ajunge la acest lamentabil divorț? De ce acel *concentum* (<*cum, cantus*) care numea armonia perfectă a rostirii cu firea a putut decădea în *concertum*, fals interpretat drept potrivire „ca a muzicii", cînd el indică gîlceava (*certum*)?[1]

În rezumat, *hermeneutica precede vorbirea*, din moment ce, primordial poetică, limba se cere *interpretată*. Primii oameni erau poeți. Ei vorbeau într-un limbaj numit *versus*, „sucit, răsucit, întors pe o parte și pe alta". Treptat, ei și-au pierdut forța imaginativă, s-au mulțumit cu paucitatea zisei rectilinii căreia îi mai spunem și proză, pentru că ne arată cum vorbele se înșiră într-o *oratio prosa* (< *prorsa* < *pro-versa*, „întinsă înainte"). Nu sîntem în beneficiu, ci în deficit, iar dacă nutrim iluzia evoluției logice a speței înseamnă că ne dezbărăm sinucigaș de *inevitabila hermeneutică*. Fără ea nu vom mai fi oameni. „Adevărata narațiune", conchide Vico, anume *logosul* născut în *imaginație, metaforă* și *mit*, iată unica noastră salvare. *Logosul ca mit* sau *metaforicitatea limbajului*.

***

Gadamer dă hermeneuticii altețea filosofică în virtutea căreia se justifică *metoda* în cuplu cu *adevărul*. *Hermeneuți filosofici* sînt și Heidegger și Ricœur, dar apăsarea cu care Gadamer în primul rînd subliniază caracterul istoric, nu universal, al înțelegerii, în tradiția inițiată de Schleiermacher, îi conferă acestuia întîietatea de principiu[2]. Postromantic, Gadamer respinge canoanele interpretative și regulile fixe. El vede în istorie *particularul* care cere prin definiție judecata reflexivă, *interpretarea*. Or, în acord cu romantica imagine metaforică a lumii pe care o recuperăm (sau ne-o fasonăm) prin limbaj, rezultă, *inevitabilă, interpretarea*. Uniune a identității cu diferența, *metafora* este *cheia hermeneutică* prin excelență.

Precum metafora, înțelegerea funcționează ca pendulare între text și interpretare, sensibilă la asemănări, în căutarea unului acolo unde copleșește multitudinea, atentă la diferențe acolo unde uniformitatea obosește.

---

[1] Cei interesați pot intra în amănuntele unei senzaționale descifrări conceptuale pe care o propune Leo Spitzer într-un masiv studiu despre „Stimmung", pe care l-am avut la dispoziție în traducere italiană sub titlul *L'armonia del mondo: Storia semantica di un'idea*, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1967.

[2] Un excelent studiu în materie este *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory* al lui Joel Weinsheimer (Yale University Press, New Haven & London, 1991).

Un joc între omogenitate și eterogenitate. De aceea, în celebra formulare gadameriană, cuvîntul nu este doar un semn, ci și ceva foarte aproape de o copie sau o imagine. Este latura *simbolică* a cuvîntului, rudimentul de legătură naturală dintre semnificant și semnificat – acea probă că există motivație internă la nivelul expresiei, că limbajul, căzut și calp, mai are încă, fie și numai fulgurant și parțial, demnitatea identității nealterate. Și toate acestea grație minții umane, a cărei capacitate formativă și *interpretativă* asigură corespondența fundamentală a lumii în cuvinte. De aceea vocabula poetică are *iconicitate*, în timp ce formula frust științifică este simplu semn. Una ni se oferă greu, curtată de iscusiți mijlocitori (*inter-pretes*). Cealaltă, lipsită de taine, ne lasă indiferenți.

De farmecat ne farmecă viața autentică, pîndită de neașteptat, îmbogățită de stranietate, gata să ne tragă de mînecă ori de cîte ori nu ne pricepem să-i citim rostul. *Viața însăși este interpretare*, iar hermeneutica, fie că îmbracă forma filosofiei, a exegezei sau a comentariului, este o neobosită *fugă după similitudine în hățișul diferenței*, de care se lasă voluptuos atrasă. Suficient să rememorăm prestanța pe care i-o conferă textului *labirintul sensurilor.* Știm din celebra epistolă a lui Dante către Can Grande della Scala că sensului larg *literal* i se contrapune sensul larg *tropologic*, pentru că textul literar este o figură de stil extinsă, o *curbură*, un *tropice* (*τρόπος*), nicicum o linie dreaptă. Expresia literară este *indirectă*, urcînd de la literal, prin tipologic și moral, la anagogic – temei, totodată, pentru salvarea sa metafizică. Cu cît mai complicată, cu atît mai demnă de prețuirea noastră. Tot astfel și textul canonic, care poate să nu fie cu necesitate sacru! Există și o *canonizare formală*, care impune în mod egal *dibăcie interpretativă*. Împotriva acesteia se revoltă Susan Sontag.

***

Nici o *taxinomie a tipurilor de hermeneutică* nu poate avea ambiția exhaustivității. Într-o lucrare de la începutul anilor '90, Thiselton[1] dă o sumă de perspective raportului *text-cititor*, răspunzător de clasica dichotomie: interpretarea guvernată de TEXT (Mr. Texte, ne amintim adagiul speculativ francez) pînă la limita înghițirii cititorului (ultimă consecință ironică a faimosului *lector in fabula*!) vs. interpretarea dependentă de LECTOR (al cărui *răspuns* decide însuși statutul ontic al textului) pînă la absorbirea textului de către instanța culturală căreia i se

[1] Anthony C. Thiselton, *New Horizons in Hermeneutics: The Theory and Practice of Transforming Biblical Reading*, Zondervan Publishing House, Grand Rapids, Michigan, A Division of Harper Collins Publishers, 1992.

oferă (de unde – ironic – și retoric sincera întrebare a lui Fish cu privire la *existența* ca atare a textului[1]).

Mai întîi, însăși *paradigma lectorului* s-a metamorfozat capital în modernitatea tîrzie, chiar dacă a păstrat caracteristicile dobîndite o dată cu instalarea, în modernitatea timpurie, a culturii tiparului: multiplicarea în proporție amețitoare a cititorilor, diversificarea categoriilor de cititori (pe coordonate de apartenență socială, vîrstă, sex, rafinament cultural, disponibilități emoționale, preferințe estetice etc.), dezvoltarea unor habitudini de lectură tot mai variate, suplimentarea pînă la înlocuire a lecturii „clasice" prin intermediul altor mijloace de informare, bombardamentul informațional, pulverizarea noutății-efemeridă etc. În paralel, *paradigma textului* și-a relaxat incredibil granițele, suprapunîndu-se cu textul lumii (metaforă altminteri cu venerabilă istorie) *și* textul lumilor alternative aruncate de comodul ecran electronic, într-o postmodernă *mise en abîme*.

Avem acum *noi orizonturi*, sîntem conștienți de capacitatea textului de a transforma cititorul, de forța cititorului de a (re)modela textul, ne regalăm cu *aventurile textualității*, înglobăm argumentariul filosofic în lectura de plăcere și dezmembrăm textul pentru a-i extrage miezul filosofic, căutăm strategii semiotice în ultimul fald (*plica*) al acestuia, atrași de plăcerea de a desface *im-plica*țiile, *ex-plic*îndu-le, avem posibilitatea de a discuta chestiuni *semiotice* în teritoriul cîndva strict teologic al ritualurilor și ceremoniilor sacre, combinăm perspectiva *alegorică* cu descrierea de *Weltanschauung*, practicăm *hermeneutica înțelegerii*, a *întrebării*, a *(auto)implicării*, a *metacriticii*, a *narativității*, a *interacțiunii*, a *pragmaticii*, dar, mai ales a *SUSPICIUNII*. Am devenit, din pricina specializării, mai atenți la *spectacolul lumii*, mai sensibili la *elementul specios*, mai *speculativi* în materie de mesaj. Între *SPECULUM* și *SPECERE* refacem, cu un surplus de posibilități tehnice, dar cu aceleași anxietăți moștenite de la *the Old Masters*[2], experiența apartenenței la două

---

[1] Stanley Fish ne provoacă la o captivantă dezbatere în *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1980), volum în a cărui introducere i se încredințează principial *lectorului*, explicîndu-i cum a încetat el să-și facă probleme și a învățat să iubească interpretarea.

[2] Într-un poem-manifest intitulat „Musée des Beaux Arts" W. H. Auden *interpretează* un tablou de Pieter Brueghel, suprapus altui tablou de același artist, ca și cum, *oglindită* în pînza minuțios realistă, lumea i s-ar *arăta* privitorului într-o principial stabilită taxinomie a veseliei, soră cu chinul sfîșietor, a poftelor burții însoțite cu travaliul spiritual, a cotidianului dur dislocat, o cîtime de trăire, de sublimul absolut. *Bătrînii maeștri*, ne asigură poetul, știau totul despre suferință și nu dădeau greș. Nașterea Mântuitorului, de care copiii antrenați într-o nebunească întrecere pe ghețușul din mijlocul satului habar nu au, nici nu s-ar osteni să și-o dorească, se săvârșește o dată cu terminarea merindei, cu deschiderea unei

lumi. *Între* ele, încercăm negocieri, căutăm potriviri, suferim pentru fiecare dezacord. Venerabila *μίμησις* rămasă pe masa banchetului platonic ne cere să-i acordăm circumstanțe aristotelice. O facem, aruncînd ocheade de jur împrejur, pe deasupra și dedesubtul (lucrurilor) lumii – *sub-spectînd*. Și sîntem mai conștienți de *limitele interpretării*.

Despre *i limiti dell'interpretazione* Umberto Eco scrie, ca semiotician, cu mult înainte de volumul omonim[1] sau de prestigioasele conferințele Tanner ținute la Cambridge, în 1990, sub titlul generic *Interpretation and Overinterpretation*[2]. O face, de pildă, dezbătînd chestiuni atît de *interpretabile* precum „periferia imperiului" vs. „inima imperiului – călătorie în hiperrealitate", „*De interpretatione* sau dificultatea de a fi Marco Polo" sau „noul Ev Mediu" care este epoca postmodernă![3] Un studiu compact dedicat *oglinzii* combină perspectiva spumoasei Școli a Analelor pariziene cu revizitările ironice ale textelor fundamentale, narațiunile romanțioase pe teme de identitate națională „tip Walter Scott", așteptările milenariste și pariurile unei presupuse *philosophia perennis* tot în numele *interpretării*[4]. Cînd încrucișează sabia cu pragmatistul Rorty, suporterul *suprainterpretării* Culler sau avocata *istoriei palimpsest* Brooke-Rose, alexandrinul italian, cum îi place să se *interpreteze onomastic* (Eco provine din localitatea de provincie piemonteză Alessandria, unde biblioteca exemplară era *ab initio* o proiecție în văzduh!), nu uită să *reinterpreteze* postmodernismul nostru cel de toate zilele, buchisind între rîndurile lui *gramme* de mult așternute pe pergament.

Pe scurt, Eco declară gîndirea postmodernă o proaspătă *reinterpretare* a celei „pre-antice". Ambele sînt atente la pluralitatea semantică a textului, ambele mizează pe secretul comunicării accesibil numai celor puțini și foarte inițiați, ambele conjugă economia limbajului cu posibilitățile puterii. Trei factori hermeneutici subîntind demonstrația lui:

---

ferestre sau cu întoarcerea de la truda de peste zi a celui mai mizerabil dintre muritorii locului. Ochiul *lectorului* descifrează noima martiriului găzduit într-un colț al pînzei, alături de niște cîini vagabonzi și de mîrțoaga călăului, ocupată să-și frece dosul de copacul abia cuprins în cadru. Scena se mută, brusc, și *textul lumii* este mitica aventură a lui Icar, *spectacol* gustat, cu potolită mirare aducînd mai curînd a lehamite, de plugarul asudat și de matrozii buimăciți de ciudățenia priveliștii – un băiețandru înghițit de valuri, scăpat parcă de un văzduh incontinent. Ploaia cu inocență i s-ar putea spune *lecturii propuse*. Dar Auden ne lasă, firește, să optăm cum vom voi, chiar dacă *the Old Masters* știau totul despre noi, mizerabilii, și nu prea dădeau greș.

[1] Publicat la Bompiani, Milano, 1990.

[2] Reunite, alături de răspunsurile date de Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose, în volumul *Interpretation and Overintepretation*, ele au apărut la Cambridge University Press în 1992.

[3] Umberto Eco, *Dalla periferia dell'Impero*, Bompiani, Milano, 1977.

[4] Umberto Eco, *Sugli spechi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.

intentio operis, *intentio auctoris* și *intentio lectoris*. Acestora li se adaugă trei tipuri de cititor: Cititorul Empiric, Cititorul Implicat și Cititorul Model. Cele trei și cei trei participă la *dezvelirea înțelesurilor secrete* care codifică întreg eșafodajul gîndirii europene – lucru care trebuie pus pe seama cooperării istorice dintre *Ermetism* și *Gnosticism*. De unde și tradiția „urmașilor Vălului", a cărora supremă încercare este *re-velatio*.

Liniei fundaționaliste socrato-platonic-kantiene desăvîrșite în conceptele iluministe ale raționalității imbatabile – linia *sensului ferm* – Eco îi stabilește opusul în curentul mitopoietic-sofist-postcartezian-deconstrucționist al *semiozei infinite*, apărată în America de Peirce, înaintea lui Fish sau Rorty. L-am putea invita la ospăț și pe Todorov, pentru care, păstrînd gastronomica interpretare, textul este un picnic la care autorul aduce cuvintele, cititorul sensurile! Impunătoarea tradiție a *Marelui Text* a lăsat indelibile trăsăturile atîtor condeie prinse în *jocul hermeneutic*.

Hermes, cum știm, era mesagerul zeilor (*διάκτορος*), aducătorul norocului (*εριούνιος*), zeul manevrelor secrete, al tertipurilor și stratagemelor (*δόλιος*) purtătorul unei baghete de aur (*χρυσόρραπις*), însoțitorul sufletelor defuncților (*ψυχοποντός*) și zeul tutelar al tuturor artelor, al drumurilor, călătoriilor, piețelor și mesagerilor înșiși (*αγοραιος, εμπολαιος, όδιος, ενόδιος*). Bustul său, înălțat pe un stîlp pătrat, de-*semna* hotarele între cetăți. Era, vădit, un simbol al *mijlocirilor* de tot soiul, al *delimitării identitare*, al conștiinței de sine *și* al conștiinței alterității. Pendularea *între* identități, ocupația prin excelență a unui *inter-pres* „agent", solicită acuitatea mentală, agilitatea fizică, perspicacitatea. Hermes, adică Mercur la romani, era iute de picior ca Ahile și versatil ca Odiseu, ager ca mercurul și capabil a vedea *prin* litere și lucruri. Era perspicace (*<per-* „prin", *specere* „a vedea").

Atîta vreme cît civilizațiile greacă și romană – *oecumene* – rămîn între propriile hotare identitare, practicînd raționala măsură dată de *πέρας*, respectiv *modus*, lucrurile nu se precipită hybristic. Dincolo de *sulcus*, „pragul apei", sau pe sub *limen*, „pragul porții", lumea alterității, măsurată cu familiarul *μέτρον*, rămîne *simetrică*, dar nu se varsă în *casa noastră*. Dar vine un timp... Și vine valul barbar (*βάρβαρος, και αμαθής* „inarticulat și ignorant") care distruge fundamentele apolinice. Nu regula, ci iregularitatea, nu claritatea razei solare în care unul este Unul, nu *πέρας* ci *άπειρον* preiau comanda. Lumea se supune lui Dionysos, ale cărui orgii nocturne rimează cu *metamorfozele misterelor hermetice*. Confuzia limbajelor asigură prestigiul secretului. Ferit de spusele d(i)repte, adevărul stă strașnic tăinuit sub învelișuri amăgitoare. Cu cît mai ascuns, cu atît mai *hieroglific* – sacralizat de inaccesibilitate. Lumea este o uriașă *sală a oglinzilor* în care se *speculează* semnele celeste. Lumea este un gigantic *teatru* în care privitorii *θεαται* sau *θέατρον*) sînt reclamați în calitate de coparticipanți la spectacol. Căci rolurile se cer *interpretate*.

În secolul al II-lea, *Corpus Hermeticus* ni-l prezintă pe Hermes Trismegistos, „de trei ori marele Hermes", trăind în vis *revelația*

Nous-ului. Acesta este acum facultatea intuiției mistice, nonraționale, pentru că la cunoaștere nu se mai poate ajunge decît prin *μυστέρια*, „doctrine secrete" deținute de inițiați (*μύστης*). Se înțelege că abila și absconsa lor înțelegere implică puterea descifrării. *Cunoașterea hermetică*. Gnosticism și ermetism concură la împămîntenirea tradiției oculte. Contemporan al lui Moise, Hermes „cu-a lui trei coroane" parafează *canonicitatea* textelor inițiatice. În Memfisul ptolemaic templele sînt locuite de diverse divinități, printre care și Thoth, zeul lunii, al mesajelor și al scrierii, zis și Hermes la greci! I se atribuie, așadar, darul ales al comerțului cu gînduri amuțite într-o promisă viață eternă. *Ermetismul grafelor* îi consfințește grandoarea. Într-un templu apropiat este slăvit Imhotep sau Asklepios, la greci, romanizat sub numele de Aesculapius, zeul medicinei, *interpretul* bolilor, intermediarul *între* moarte și viață, el însuși depozitarul unui întreg arsenal de *mistere*.

De la această inserție noneuropeană de secretoasă gnoză pentru cei puțini ni se trage ceea ce Eco numește *critica tip cosaș*. Precum sprințara insectă, *hermeneutul literar* țopăie din text în text, în căutare de mesaje secrete, aidoma eleniștilor de demult sau călugărilor medievali pe care singur îi aduce în avanscena febrilei cercetări „în numele trandafirului". Profund speculativă, tradiția hermetic-gnostică a *descoperirii mesajului a(b)scuns* a sfîrșit prin a dizolva Cuvîntul în cuvînt cînd – culmea! – se prinsese în sarabanda pornită a descoperi *numina* în *nomina* textului lumii. De aici pînă la absența derrideană nu este decît un pas. Să ne obișnuim, prin urmare, cu textul lumii văduvit de semnătura lui Dumnezeu.

***

Împotriva interpretării sfidează însăși tradiția pe care am moștenit-o. O face, însă, cu trucuri demne de revizuiri heideggerian-derrideene. Sontag cheamă la bară raționalismul de obîrșie iluministă, amintindu-și, demonstrativ, de începuturile incantatorii, magice ale experienței artistice, pentru a judeca aspru prima teorie estetică, elena *mimesis* sau imitație a realității. Ce a făcut aceasta dacă nu a cere socoteală artei să se justifice? Or, contraatacă ea wildean, „Doar superficialii nu judecă după aparențe. Misterul lumii este vizibilul, nu invizibilul"[1]. Ca atare, Platon pare să fi lansat o parșivă teorie, dată fiind valoarea „dubioasă" a artei lipsite, în consecință, și de adevăr, și de utilitate. Degeaba încearcă Aristotel s-o dreagă! Simpla inserție terapeutică – prin *κάθαρσις* sau *lustratio* – nu modifică esențial statutul precar al artei în formula transmisă de cei doi.

Mai grav, plato-aristotelismul a impus teoria mimetică în baza unei presupoziții doar parțial sustenabile: aceea că arta este întotdeauna

[1] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, ediția de față. În absența unei alte precizări, citatele de mai jos trimit la această ediție.

figurativă. Este o asumpţiune falacioasă aceasta: *realismul* poate fi modificat sau răzuit [sic] fără măcar a translata o cîtime graniţele teoriei mimetice! Şi astfel ne aflăm şi astăzi în închisoarea teoriei greceşti (pe care Jameson o percepe ca temniţă a limbajului[1]), înnebuniţi să evideţiem reprezentarea, aduşi, prin forţa lucrurilor, într-o nouă situaţie de *apologia poetica*, de genul celor comune în Renaştere sau la marii romantici. De vină este fatala despărţire a *formei* de *conţinut*, amplificată în convingerea că prima este un accesoriu, cel din urmă elementul *sine qua non.*

Şi atunci, continuă Sontag, să nu ne mirăm că trăim în mirajul lui „despre ce este vorba" şi al lui „ce încearcă X să spună"? Am dezvoltat cu toţii sindromul posibilei culpe de a favoriza o artă care „nu spune nimic". Am ajuns într-o stare de penibil filistinism, în care *interpretarea* este cartea majestuos scoasă din mînecă, *passe-partout*-ul salvator. Dar *a interpreta* este totuna cu *a traduce*, şi acest „curios proiect de transformare a textului" nu-l poate lăsa rece pe autorul original. Romancieră şi autoare de scenarii cinematografice, Sontag se arată circumspectă la adresa practicii hermeneutice apărute în antichitatea clasică la graniţa dintre cultura mitică şi cea „realistă". Nu am cîştigat nimic, rosteşte ea romantic, prin înlocuirea miticului cu logicul. A urmat o lungă şi laborioasă operă de punere în drepturi inalienabile a *alegoriei*, de la alexandrini la interpretările rabinice şi creştine, toate dispuse necondiţionat să pedepsească aparenţele, pentru că aveau gata pregătit premiul pentru textul de *sub* text, acel ultim şi tainic text al textului/textelor. Textul care rămîne *promisiunea hermeneutică niciodată atinsă.* Cu cît mai intangibil, cu atît mai valoros.

Unde am ajuns? La un regretabil divorţ între *αἴσθησις* şi *θεωρία*, dichotomie vădind alienarea de esenţă ce a survenit, căci *θεωρία* era, la origine, o activitate la fel de *estetică*, adică exercitată prin *αἴσθησις*, „simţuri", ba chiar prin cel mai greu de pierdut dintre simţuri – văzul. Şi astfel ne-am lăsat orbiţi. Cecitate cu atît mai rea cu cît ne-a împins în zona umbrelor, în care avem iluzia că instituim sensuri. În fond, trădăm sistematic arta prin reduplicarea semantică preţios numită hermeneutică. Iată-ne, înghesuiţi în propria noastră neputinţă, căutînd rezolvare în *parodie* sau în *arta abstractă* sau în *nonartă.* Ca să ne curăm, s-ar cuveni să readucem *tăcerea* în poezie, să reinstaurăm *magia cuvîntului.* Greu, dacă ne gîndim că majoritatea romancierilor şi a dramaturgilor americani sînt fie jurnalişti, fie sociologi sau psihologi!

În anul de graţie 1964 cînd scrie aceste triste rînduri, Susan Sontag visează la un *avangardism programatic* capabil a experimenta la nesfîrşit în slujba formei. De aceea îşi caută refugiu în cinema, cea mai *vie* dintre

---

[1] Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972.

arte, cea mai neruşinat interesată de suprafaţa vizibilă, cea mai puţin filistină. Se bucură de naturaleţea peliculelor lui Antonioni, Olmi şi Godard şi laudă limbajul descriptiv al filmului, *transparenţa* lui ontică, într-o epocă a excesului de supraproducţie, a plenitudinii materiale, a benjaminienei reproductibilităţi mecanice ajunsă la paroxism. În concluzie, funcţia criticii ar trebui să fie astăzi – adică doi ani înainte de cotitura marcată de Derrida – „să arate *cum* este ceea ce este sau chiar că *este* ceea ce este, decît să arate *ce înseamnă*".

Împotriva interpretării devine cea mai incitantă culegere de sentinţe estetice şi critice a deceniului al şaptelea american. Intervievată, în 1972, de Joe David Bellamy[1], Sontag deplînge provincialismul insuportabil al anilor '50, după interludiul cosmopolit al anilor '20, motivîndu-şi curajos opţiunea *pentru contra*. „Nu sînt contra lecturilor multiple, împotriva analizei", mărturiseşte rebela, dar „urăsc falsa intelectualizare [cînd] exeperienţa estetică *este* o formă a inteligenţei"[2]. Îi place să se vadă plimbîndu-se în şi ieşind din cărţi, refuză separarea drastică dintre cultura de elită şi cea de consum, de la mijlocul secolului, iubeşte elementul *deviant* din orice formă de artă şi nu doreşte să se înstrăineze de marile cărţi. Nu îşi reneagă cultura europeană în care s-a format prin intense lecturi în adolescenţă şi studenţie şi pe care a respirat-o *pe viu* în studiouri şi ateliere pariziene, la bienale veneţiene şi pe platouri de filmare suedeze şi italiene, dar respinge extremele: consumismul tîmp şi filistinismul scrobit.

Luptătoare prin constituţie şi recunoscută drept „ultimul intelectual" în America anilor de cumpănă în care se afirmă virulent, Susan Sontag este o voce neacoperită de surdine circumstanţiale. Nu surprinde adeziunea sa la fenomenul *pop* sau *beat*, aplecarea către un feminism nestrident şi opoziţia faţă de manifestările şovine. În dialogurile cu diverşi jurnalişti din anii '70-'80 o auzim incriminînd prezenţa americană în Vietnam, dar şi totalitarismul sovietic, realitate uşor ignorată de consanguini intelectual. Într-o discuţie cu Maxine Bernstein şi Robert Boyers, de exemplu, înfierează în formulări amintind din nou de Şcoala de la Frankfurt „politica erotizată a fascismului" şi „politica pedagogică a comunismului"[3]. Ca şi Barthes, ea are rafinamentul de a citi *textul mitic* în *neforţată interpretare modernă*: „cultura e o funcţie a geografiei", îi declară lui Jonathan Cott în 1978[4], drept care Bostonul e un fel de Europă condensată, a fi american e o chestie gen „*love it or leave it*", pentru că straturile identitare sînt atît de complicate iar oamenii au atît de puţin timp să migreze înapoi în timp, încît pura acceptare a stării de a fi american este o înţeleaptă decizie de a

---

[1] Leland Poague (ed.), *Conversations with Susan Sontag*, University Press of Mississippi, Jackson, 1995, pp. 35-48.

[2] *Ibid.*, p. 42.

[3] *Ibid.*, p. 76.

[4] *Ibid.*, p. 134.

nu încerca să fii înțelept. Tot astfel ea, născută în California și catapultată în New York precum Mașa, învăluită în visul de a ajunge, cîndva, „la Moscova", se ferește de morbul televiziunii, de teamă că va pierde contactul epidermic cu realitatea. Se ferește de *sindromul mimesis.*

Pentru Sontag „privirea estetică asupra lumii [...] este o formă de civilizație, dincolo de politică"[1], autonomia esteticului – un bun ce trebuie protejat, o indispensabilă hrană a inteligenței. O intrigă pofta de morală a conservatorului prin definiție. O pasionează suprafața fotografiei, aptă a-i potoli „foamea de lume"[2]. De altfel, arta fotografiei, alături de cinema, îi satisface cu adevărat dorința de *autentic* prin *absența retoricii.* Imagine a realității ea însăși, conștiință a realității prin selecția implicită, fotografia are, totuși, avantajul *tranzitoriei percepții* – ca prin *aesthesis* – a vieții. *Este* viață, viața ca imagine. Cînd vorbește superlativ despre Warhol, Sontag evocă imaginile conservate ale lui Marlene Dietrich, acel Dorian Grayism de recuperare care se ferește de ostentația demonstrației. Aproape automat ne amintim de „fața lui Garbo" din *mitologiile* barthesiene.

Fuga de „realismul" *à la carte* o bănuim și în portretele individuale „mai puțin îngreunate de idee"[3] din volumul *Under the Sign of Saturn*, publicat în 1980. Marina Țvetaeva și Nadejda Mandelstam, Walter Benjamin și Elias Canetti, Antonin Artaud și Leni Riefenstahl sînt tot atîtea persoane surprinse în ipostaze melancolice dezvelite de falduri publice. Sontag își potrivește mina saturniană – ipostaza tipic poetică în buna tradiție atrabiloasă a Renașterii – fără a poza studiat, tocmai pentru a nu cădea pradă tentației de „frumos". Și ni se arată mulțumită cu crîmpeiele de viață furate la întîmplare. Volumul *On Photography* din 1977 reia o chestiune de principiu din debutul eseistic *Împotriva hermeneuticii.* Din aceeași groază de retorică mimată, Sontag preferă frustul *happening*, încorporare de material „de-a gata" în mediul urban al consumismului fără pretenții. Ce formă mai lipsită de conținut cu teză ne-am putea imagina? Ce respingere mai frontală a tendinței de muzeificare? Ce protest mai evident împotriva dorinței de eternizare? Ce *aesthesis* mai directă? Tactilitatea, imediatețea și impermanența *happening*-ului[4] sînt punctele forte pe care le caută și în *camp.*

Într-un mediu suprasaturat cultural și care amenință să desființeze sensibilitatea, alunecosul camp este o „teatralizare a experienței", „consecvent estetica experiență a lumii". El respinge seriozitatea culturii de elită, dar și stările extreme de simțire ale avangardei. Stranietate familiară și marfă ieftin căutată, *camp*-ul este „parte a istoriei gustului

---

[1] *Ibid.*, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] *Ibid.*, p. 201.
[4] Liam Kennedy, *Susan Sontag – Mind as Passion*, Manchester University Press, Manchester & New York, 1995, pp. 30-31.

snob", desemnînd o „postură aristocratică", dar și acceptarea fără ifose a culturii de masă. Este răspunsul la întrebarea „cum să fii dandy în epoca acestei culturi de masă". Imediat după apariția volumului din 1966, presa semnala efectul de ecou al „Notelor despre *camp*", trimise mai întîi acelei Martin Luther a revistelor culturale numită *Partisan Review*[1]. Erau, totodată, menționate „micile dramolete evanescente" numite *happenings* care umplu uniformul *cityscape* din New York, Köln, Paris, Milano, Stockholm sau Osaka.

Un deceniu mai tîrziu, *Împotriva interpretării* era receptat drept declaratul manifest Sontag, „*Poetica, Apologia pro Sua Vita, Mein Kampf*"-ul său [sic][2]. Marea preoteasă a camp-ului predicînd antiintelectualismul la modă era aclamată cu adulația rezervată pînă atunci unor W. H. Auden, Marianne Moore, Simone de Beauvoir sau Norman Mailer. I se recunoștea un loc distinct în romantica paradigmă a artiștilor care teoretizează mereu conștienți de pericolul formulat de Wordsworth drept „*We murder to dissect*". Cu deosebire era evidențiată reținerea ei funciară față de scheme sau categorii mentale, apartenența ei la estetica lui *a fi* pur și simplu, în contrast cu estetica lui *a însemna*, cartea albă dată unor sentințe ca „*A poem should not mean, but be*" (Archibald McLeish) sau „*so much depends/ upon/ a red wheel/ barrow...*" (William Carlos Williams).

Poate cea mai autentică probă de sinceritate ne-o dă volumul din 1978 subtil intitulat *Illness as Metaphor*, scris în urma propriei experiențe a unui cancer înfrînt cu robustă obstinație. Viața, întocmai ca arta, nu suportă *atitudinea interpretativă*. În locul diagnosticelor medicale, al strădaniilor de analitică explicație și al narațiunilor menite a cîștiga benevolența suferindului, Sontag proclamă dreptul la a vorbi în numele bolii ca parte a vieții, căreia i-o încredințează cu cel mai natural aer. Anonimă printre confrații de suferință, Sontag se prezintă drept *I, etcetera* (culegere de proză scurtă din 1978), așa cum a scrie i se pare că trebuie să aibă naturalețea lui *a trăi* „în pielea goală"[3], așa cum eseul – simpla încercare – îi pare, prin ancorarea în viață, mult mai convingător decît ficțiunea autoreferențială.

În *încercarea* de a defini „noua sensibilitate" Susan Sontag denunță cu vulcanică energie o sistematică *trahison des clercs* care a ferecat oficial *sentimentele, emoțiile, trăirile – αίσθησις* – în spații de dincolo de viață, înstrăinînd chiar rostul *estetic*. Celulele „închisorii" sînt, să conchidem în linia gîndirii lui Sontag, *alegoria* (*αλληγορία* < *άλλη αγορά*, „*alt* loc"), *categoria* (*κατηγορία* < *κατά αγοράν*, „a vorbi *împotriva*, în public").

---

[1] Mary Ellmann, „The Sensational Susan Sontag", în *Atlantic Monthly*, Vol. 218, No. 3, Sept. 1966, pp. 59-63.

[2] Louis D. Rubin, Jr., „Susan Sontag and the Camp Followers", în *Sewanee Review*, Vol. 82, No. 3 (Summer 1975), pp. 504.

[3] Leland Poague, *op. cit.*, p. 120.

metafora (*μεταφορά* < *μετά φερειν*, „a duce, a căra *dincolo* de ceva"), *simbolul* (*σύμβολον* < *συν–βαλλειν* „a arunca, a pune împreună jumătățile *despreunate*). Și iată o ultimă și impresionantă respingere a *tehnicii care a anesteziat viața*, reducîndu-i elanul, literalmente *alterînd-o*. Căci acesta este imboldul care îi alimentează revolta: nu abolirea metaforei, nu suprimarea simbolului, nu interzicerea eleganței stilistice, ci instalarea acestora pe podiumul unde numai imprevizibila emoție își are sigur, dar discret locul. În *eseul* „Despre stil", Sontag aruncă în arenă tăietura personală care este *stilul* (*stylus*, „instrument de scris pe tăblița acoperită cu ceară", lăsînd, ca atare, urmele *imediate* ale *unei mîini vii*). Un *vertical NU* personal în obrazul colectivului și... orizontalului *orizont* (*οριζείν* „a separa printr-un hotar"). O făcuse, înaintea ei, francezul Roland Barthes, în *Le degré zéro de l'écriture* din 1953. În reeditarea din 1968, prefața era semnată de „elegiaca modernistă"[1] Susan Sontag. Un teoretician revoltat, o eseistă revoltată, un an revoltat. Toți *pentru contra*.

MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA

[1] Sohnya Sayers, *Susan Sontag. The Elegiac Modernist*, Routledge, New York & London, 1990.

Cuprins

V

ÎN ATENŢIA
librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR,
Filiala Sector 1, Bucureşti.

SONTAG, SUSAN
Împotriva interpretării / Susan Sontag; trad.: Mircea Ivănescu; postf.: Mihaela Anghelescu Irimia. – Bucureşti: Univers, 2000
368 p.; 13 x 20 cm. – (Sinteze)
Tit. orig. (eng): Against Interpretation.
ISBN 973-34-0761-5

I. Ivănescu, Mircea (trad.)
II. Anghelescu Irimia, Mihaela (postf.)

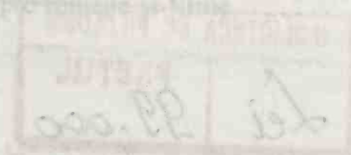
821.111(73)-4=135.1

Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată
MARILENA RÂPĂ



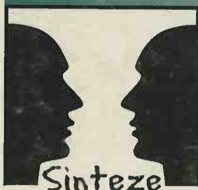
UNIVERS INFORMATIC



EDITURA UNIVERS

„Aducînd laude autorilor de la care a învăţat criteriile excelenţei şi îndrăzneala, critica lui Susan Sontag este un fel de autobiografie spirituală, suficientă pentru a-i confirma nu numai extraordinara inteligenţă, ci şi poziţia pe care o ocupă în rîndul celor mai importanţi critici americani. Puterea ei este irezistibilă şi eliberatoare. Eseurile lui Susan Sontag sînt, de fapt, interpretări magnifice şi desăvîrşite a ceea ce se întîmplă în realitate."

Carlos Fuentes



ŞTIINŢE SOCIO-UMANE:
Sociologie
Politologie
Etică • Pedagogie
Psihologie • Psihanaliză
Istoria ideilor
Istoria mentalităţilor
Antropologie culturală
Folcloristică
Multiculturalism
Feminism

ISBN 973-34-0761-5